

**NEOBARROCO Y EROTISMO EN LA POESÍA
DE EDUARDO ESPINA Y NÉSTOR PERLONGHER**

A Dissertation

by

ROSALINDA AREGULLÍN-VALDEZ

Submitted to the Office of Graduate Studies of
Texas A&M University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

August 2010

Major Subject: Hispanic Studies

**NEOBARROCO Y EROTISMO EN LA POESÍA
DE EDUARDO ESPINA Y NÉSTOR PERLONGHER**

A Dissertation

by

ROSALINDA AREGULLÍN-VALDEZ

Submitted to the Office of Graduate Studies of
Texas A&M University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Approved by:

Chair of Committee,	Alessandra Luiselli
Committee Members,	Juan Carlos Galdo
	José Pablo Villalobos
	Armando Alonzo
	Edward Murguía
Head of Department,	J. Lawrence Mitchell

August 2010

Major Subject: Hispanic Studies

ABSTRACT

Neo-baroque and Eroticism in the Poetry
of Eduardo Espina and Néstor Perlongher.

(August 2010)

Rosalinda Aregullín-Valdez, B.S., Texas A&M University;

M.A., Texas A&M University

Chair of Advisory Committee: Dr. Alessandra Luiselli

The poetry of Eduardo Espina and Nestor Perlongher is one of the most transcendental of Hispanic neo-baroque, emerging in the eighties and persisting in the new millennium as one of the most influential literary tendencies in the latest Latin-American generations. This dissertation explores neo-baroque as defined by Omar Calabrese: aesthetics of repetition; aesthetic of monstrosity; the importance of imprecision; predominance of labyrinth within a preference for enigma, occult, or the weight of nonlinearly reading of artistic fragmented texts and eroticism as defined by Georges Bataille in the poetry of Espina and Nestor Perlongher. Both poets emphasize the problematic figure of the transvestite and the homosexual transgressive subject and propose a new perspective of linguistic artifice as an artistic and discursive technique and employ eroticism as a mask that unveils the conventionality of the categories, which govern the patriarchal, masculine-heterosexual Western civilization.

RESUMEN

Neobarroco y erotismo en la poesía
de Eduardo Espina y Néstor Perlongher.

(August 2010)

Rosalinda Aregullín-Valdez, B.S., Texas A&M University;

M.A., Texas A&M University

Chair of Advisory Committee: Dr. Alessandra Luiselli

La poesía de Eduardo Espina y Néstor Perlongher es una de las más transcendentales del neobarroco hispano, surgiendo en los años ochenta y persistiendo en el nuevo milenio como una de las tendencias literarias más importantes de las nuevas generaciones de escritores Hispanoamericanos. Esta disertación explora el neobarroco como lo define Omar Calabrese: la estética de repetición; la estética de monstruosidad; la importancia de la imprecisión y la predominancia del laberinto dentro de la preferencia del enigma, lo oculto, y el peso de la lectura no lineal en artísticos textos fragmentados y el erotismo definido por Georges Bataille en la poesía de Espina y Néstor Perlongher. Ambos distinguen la problemática del travesti y el sujeto transgresivo homosexual y proponen el uso lingüístico del artificio como técnica artística y discursiva utilizada como máscara para descubrir las categorías convencionales que gobiernan la civilización Occidental.

DEDICATION

Con muchísimo cariño le brindo esta disertación a mis padres, Baldomero Valdez Garza y Ernestina Benavides Rodríguez de Valdez, que en paz descansen. A ellos les correspondo su infinito cariño y la formación que me dieron sobretodo el inculcarnos la tenacidad en forjar y alcanzar nuestras metas. Se la dedico a mi tía Lilia Benavides, que Dios la tenga en la gloria. Fue ella quién despertó en mi el interés en diversas culturas e idiomas al regalarme mi primera colección de Diccionario Hispánico Universal en dos tomos en cinco idiomas. A mis hijas, Rosalinda y Elizabeth Marie, quienes me han dado la felicidad y la dicha con la cual Dios ha tomado a bien bendecirme. También le dedico este libro a mis nietas quienes son mi alegría, Rosalinda Aimée, Eliana Noelle, Claire Elizabeth y Penélope Esmeralda. No olvido además la felicidad que me brinda mi marido y compañero, Jaime, quien ha sabido estar a mi lado siempre en momentos alegres o tristes y por apoyarme en todo y tenerme paciencia. Por último le dedico este libro a mis hermanas, Estefanita, Petra Alicia y Blanca Elena, con quienes he compartido siempre mis penas y alegrías y a mi hermano Baldomero, que además siempre a sido mi confidente y mejor amigo. Extiendo esta dedicación a mis sobrinos de la familia Ryan-Valdez: Oliver Baldomero, Amon Clyde, Rosalind Tracy, y Marco Antonio. Asimismo se la dedico a mis sobrinos de la familia Aregullín-Valdez: Porfirio III, Arnulfo, Blanca Alicia, Victoria, Sonia, Héctor hijo y Mónica. Finalmente a mis sobrinos de la familia Valdez-González: Baldomero III, Cristina y Maritza Lucero con mucho amor.

ACKNOWLEDGEMENTS

I am grateful to the director of my dissertation, Dr. Alessandra Luiselli, who always supported my endeavor and constantly offered me encouragement. I appreciate the hard work of Dr. Galdo, Dr. Villalobos, Dr. Alonzo y Dr. Murguia through the entire process. I am grateful to my parents, sisters, brother and sister in law, son in law, to my girls, granddaughters and husband for their patience and love and constant support. I am especially grateful to my husband Jaime for carrying all my books, and running my home while I was working on this dissertation. Without his help, my work would have been so much harder.

AGRADECIMIENTOS

Le ofrezco mis más profundo agradecimiento a la directora del comité, la inigualable Dr. Alessandra Luiselli, quien siempre me apoyó y me dio ánimo. A los miembros de mi comité, Dr. Galdo, Dr. Villalobos, Dr. Alonzo y Dr. Murguía por su dirección y apoyo durante el transcurso de este estudio.

Agradecimientos también a mis amigos y colegas y a la facultad de mi departamento y a todos los que trabajan en la oficina por hacer mi experiencia en la Universidad de Texas A&M una experiencia muy grata y en especial al Dr. Victor Arizpe y a su linda esposa Norma Arizpe por fortalecer mi espíritu con optimismo y esperanzas en la experiencia desgarradora de perder mi madre al inicio del doctorado.

De igual manera le agradezco a la Doctora Luiselli su apoyo con respecto a animarme durante este periodo al inicio de mis estudios antes aun de aceptar ser mi directora. La palabra “ánimo” dicho por ella significaba una carga de compromiso a cumplir con la meta que me propuse en vida de mi madre y que mi logro sería el mismo de mis padres.

Por ultimo, gracias a mis padres, a mis hermanos, a mis cuñados, a mis hijas, a mis nietas, a mi yerno y a mi esposo por su paciencia y amor y por su estímulo y aliento.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ABSTRACT.....	iii
RESUMEN.....	iii
DEDICATION.....	iv
ACKNOWLEDGEMENTS	v
AGRADECIMIENTOS	v
TABLE OF CONTENTS.....	vi
CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN: DEL BARROCO AL NEOBARROCO	1
Posmodernismo y posmodernidad.....	2
El barroco en Hispanoamérica.....	13
Modernismo y vanguardias en Hispanoamérica.....	17
La lírica moderna europea.....	23
El surgimiento del Neobarroco.....	28
Características del Neobarroco de Omar Calabrese.....	44
Erotismo	54
Homoerotismo.....	56
La teoría <i>Queer</i>	57
CAPÍTULO II NEOBARROCO Y EROTISMO EN LA POESÍA DE EDUARDO ESPINA.....	61
Trayectoria literaria.....	61
Neobarroco.....	73
Erotismo.....	123
Conclusiones.....	133
CAPÍTULO III NEOBARROCO Y EROTISMO EN LA POESÍA DE NÉSTOR PERLONGHER.....	139
Trayectoria literaria.....	139
Neobarroco.....	147
Erotismo.....	187

	Page
Homoerotismo y Estudios <i>Queer</i>	199
Transgresión y espectáculo	204
Conclusiones.....	217
CAPÍTULO IV CONCLUSIONES.....	221
OBRAS CITADAS.....	231
VITA.....	238

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN:

DEL BARROCO AL NEOBARROCO

Esta tesis doctoral analiza la literatura neobarroca hispanoamericana como una estética literaria con identidad propia y analiza la obra de dos de los poetas más representativos de esta tendencia: el uruguayo Eduardo Espina (1954) y el argentino Néstor Perlongher (1948-1991), en orden de sus fechas de publicación. Espina y Perlongher pertenecen a la generación de los ochenta que experimentó la represión política del Cono Sur, específicamente en el Río de la Plata, y que obligó a muchos a abandonar su patria.

Este estudio no sólo traza el surgimiento y la evolución del Neobarroco hispanoamericano, tras repasar la importancia de la modernidad y la posmodernidad, sino que incluye un estudio de la influencia del posmodernismo y el barroco. Contiene un examen del modernismo hispano, las vanguardias y el modernismo, la lírica moderna europea y sitúa también las nociones de Neobarroco y erotismo en el contexto de la poesía contemporánea del Cono Sur. Consiguientemente, esta investigación se dirige hacia las relaciones entre el barroco y el Neobarroco, asignándole al Neobarroco un valor autónomo y propio. Al mismo tiempo este estudio incluye un examen del homoerotismo tomando como punto de partida la teoría *queer*.

This dissertation follows the style of *Publications of the Modern Language Association of America*.

Posmodernismo y posmodernidad

En décadas recientes el Neobarroco se ha galvanizado en diversas formas de arte, fomentado por una cultura apreciativa del regodeo visual y las seducciones sensoriales. El discurso Neobarroco se ha revolucionado a sí mismo apoyándose en la red cibernética universal. La actualización del anterior pensamiento barroco se ha re-definido dentro de la cultura contemporánea acoplado a un nuevo tejido histórico y cultural. La intertextualidad plasmada en el universo barroco se ha renovado en un Neobarroco que impugna al modernismo y se ha instituido en la posmodernidad. El término posmodernidad o posmodernismo incluye un amplio número de movimientos culturales, literarios, artísticos y filosóficos del siglo XX y XXI definidos en diverso grado por su oposición o superación del modernismo. Precisar categóricamente el posmodernismo y la posmodernidad es una tarea difícil debido al desacuerdo existente entre los teóricos y expertos más distinguidos de este movimiento. Como consecuencia de la disparidad de criterios, surgen conflictivos enfrentamientos académicos en torno a la posmodernidad misma que será discutida a continuación, siguiendo un criterio que respete el orden de publicación de obras.

Primeramente el cubano José Lezama Lima teoriza en *La expresión americana* (1957) que la cultura americana, en contraste a la europea, crea un ambiente donde la estética neobarroca, el éxtasis, el gozo y el realismo mágico se unen para producir una hermenéutica literaria americana. Lezama Lima conceptualiza una entidad que tiene características propias, distinta a otras por poseer una rica naturaleza en su contexto geográfico, histórico o cultural. Así que Lezama Lima vivifica, reanima y genera

significados, y da respuesta a la historia de América desde la perspectiva de una nueva identidad hispanoamericana que se fundamenta de una confluencia de lo indígena, lo africano y lo europeo.

Por su parte el crítico francés Jean-François Lyotard asegura que la posmodernidad es una condición, tesis que sustenta en su libro, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, (1979) traducido al inglés como *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1984). El crítico francés señala como característico distintivo del posmodernismo “una incredulidad hacia las metas narrativas”. Una metanarrativa es la idea de historia como una narrativa lineal y como una serie de eventos con sucesos que ocurren de manera lógica, uno tras otro. Ejemplos de ellos se encuentran en la religión, la ciencia y el arte. En el posmodernismo ya no hay fe en una verdad universal que abarque todo conocimiento (xxiv). Lyotard afirma que el estatus del saber ha cambiado al entrar a la época postindustrial que empezó en el año 1950 como resultado del desarrollo cibernético y de la comercialización de los productos de maquinaria técnica. Opina este crítico que el impulso del procesamiento de datos exige un criterio lleno de “enunciados de saber” causando que *La Bildung*, es decir, el perfeccionamiento o crecimiento del espíritu, disminuya porque es posible adquirir un saber o un conocimiento sin tener *Bildung*. El gran relato ha perdido su credibilidad en la sociedad y la cultura contemporánea, postindustrial y postmoderna replanteándose así la cuestión de la legitimación del saber o del conocimiento. Ha ocurrido una decadencia de los relatos por un efecto del auge de técnicas y tecnologías a partir de la Segunda Guerra Mundial. En consecuencia, se busca una correlación de las tendencias establecidas con la

decadencia de la fuerza unificadora y legitimadora de los grandes relatos de la especulación y de la emancipación. Entonces se puede entender el impacto que pudiera tener la recuperación y la prosperidad capitalista y el auge sorprendente de las técnicas sobre el conocimiento.

La conexión teórica en principio encubre una especie de equivocación con respecto al saber. Muestra que el conocimiento merece su nombre porque se apoya en la cita que hace de sus propios enunciados en el seno de un discurso de segunda clase (autonomía) que los legitima. Lo que es lo mismo que decir que, en su inmediatez, el discurso denotativo con respecto a un referente (un organismo vivo, una propiedad química, un fenómeno físico) no sabe en realidad lo que cree saber. La ciencia positiva no es un saber, y la especulación se nutre de su supresión. Una ciencia que no ha encontrado su legitimidad no es una ciencia auténtica, desciende al rango más bajo, el de la ideología o el de instrumento del poder, si el discurso que debía legitimarla aparece en sí mismo como referido a un saber precientífico, al mismo nivel que un relato común. Lo que no deja de producirse si se vuelven contra él las reglas de juego de la ciencia que ese saber denuncia como empírica.

El enunciado especulativo es un enunciado científico sólo cuando funciona como un proceso universal de generación. La cuestión que se plantea con respecto a él es: ¿este enunciado es en sí mismo un saber en el significado determinado por él? Sólo lo es si puede situarse a sí mismo en un proceso universal de filiación. Si puede. Le basta con presuponer que en ese proceso existe la vida del espíritu y que él es su expresión. Esta presuposición es incluso indispensable para el juego de lenguaje quimérico. Si no se

hace, el lenguaje de la legitimación no sería en sí mismo legítimo, y, como la ciencia, quedaría sumergido en el sinsentido.

El saber pierde su valor de utilidad y se convierte en el esfuerzo de producción principal. Así que el estado ya no refleja el pensamiento de la sociedad porque se convierte en agente de vaguedad. Por consiguiente, se despliega el problema de la legitimación y de la supervivencia con el arte y la apariencia. Lyotard subraya el conflicto existente entre el saber científico y el saber narrativo, lo cual provoca directamente un problema de legitimación. Asimismo afirma que el saber científico es exclusivo, mientras que el saber narrativo es relativo, por lo tanto las reglas del juego del poder se convierten en una relación de hegemonía cultural:

This unequal relationship [between scientific and narrative knowledge] is an intrinsic effect of the rules specific to each game. We all know its symptoms. It is the entire history of cultural imperialism from the dawn of Western civilization. It is important to recognize its special tenor, which sets it apart from all other forms of imperialism: it is governed by the demand for legitimating. (27)

Lyotard considera que las grandes narrativas de legitimación anteriormente utilizadas para legitimar el saber ahora son reemplazadas por una narración de eficiencia ya que se ha perdido el intelecto y la confianza en las metanarrativas.

Esta desconfianza hacia las metanarrativas, la creencia que se ha perdido el intelecto, y el esfuerzo por legitimar el simulacro con un capital magnánimo ya lo había advertido Umberto Eco en su libro *Travels in Hyperreality: Essays (AKA Faith in Fakes)* (1987).

Eco notó que en Estados Unidos subsiste el simulacro y la imitación del mundo real bajo una fachada llena de terror o de hermosura, lo cual es un modelo de la época en que vivimos. La fabricación de un mundo ficticio se hace en base a la comercialización de un mundo quimérico. Argumenta Eco que si se lograra representar un mundo óptimo que superase el mundo actual o real, se facilitaría venderlo a una sociedad carente de ilusiones, sin considerar las consecuencias de tal inversión. Los negocios se aprovecharían de la gran necesidad que sienten algunas personas de vivir las fantasías utópicas en un intento de alcanzar la felicidad.

Eco reflexiona y se impresiona que en Estados Unidos haya tanta urgencia por fabricar y preservar un lugar ficticio que parezca más real que el original. Además se asombra del impulso o motivación que lleva a los norteamericanos a interesarse en construir verdaderas réplicas de ciertos aspectos de su vida para deleite de los turistas. Los norteamericanos se construyen su propio museo de recuerdos como el que se le construyó a Superman en donde fueron replicados en miniatura algunos aspectos de su niñez y algunas de sus travesuras.

Otro motivo de asombro para Umberto Eco es la reproducción de gran parte de la vida del político norteamericano tal como lo atestigua la preservación de muchos eventos claves de la vida particular y pública del trigésimo sexto presidente de Estados Unidos, Lyndon Baines Johnson, quien se mandó construir en vida su propia “fortaleza de soledad,” como la nombra Eco. Un ejemplo de ese esfuerzo por mantener una copia fiel de la realidad la vive Eco, quien relata detalladamente la descripción de la biblioteca presidencial de Johnson situada en Austin, Texas.

Este proyecto inmenso de la biblioteca que duplica cualquier mausoleo en la conservación de detalles de la vida del difunto no es lo que le causa tanto asombro a Eco sino la habilidad de los norteamericanos en detallar y duplicar su vida personal:

President Lyndon Johnson erected the most amazing Fortress of Solitude in Austin, during his own lifetime as a monument, pyramid, and personal mausoleum. I am not referring to the immense imperial-modern-style construction or to the forty thousand red containers that hold all the documents of his political life or to the half-million documentary photographs, the portraits, and the voice of Mrs. Johnson narrating the late husband's life for visitors. (5)

Eco no disimula su sorpresa al percatarse del esplendor con abundancia de detalles en la duplicación de las cosas en la biblioteca de Johnson. No se les escapó nada al reproducir algunos artículos y eventos de la boda de sus hijas, tales como las particularidades de la luna de miel, los regalos hechos por los dignatarios, y el vestuario usado por los concurrentes. La vida del presidente Johnson puede revivirse a cada instante, a capricho del espectador con un sólo dedo al manipular los aparatos mecánicos.

El imaginario y el gusto del norteamericano por la réplica exacta son incalculables en su afán de preservar su historia a colores y en tamaño real. Anonadado, Umberto Eco no sólo describe con fascinación los detalles de distintas etapas de la vida escolar y política del presidente Johnson, sino incluso a lo largo de su vida entera incluyendo la vida de su esposa e hijas, duplicando de esa forma la tradición europea. Él

asegura que aunque se deba sorprender por el edificio enorme en sí, se sorprende mayormente de la duplicación de toda la vida de Johnson desde su niñez con una exactitud inigualable que incluye películas virtuales de su vida, como la de su luna de miel:

No I am referring to the mass of souvenirs of the Man's scholastic career, the honeymoon snapshots, the nonstop series of films that tell the visitors of the presidential couple's foreign trips, the wax statues that wear the wedding dresses of the daughters Lucy and Lynda, the full scale reproduction of the Oval office, the red shoes of the ballerina Maria Tallchief, the pianist ... The Lyndon Baines Johnson Library is a true Fortress of Solitude: a *wunderkammer*, an ingenious example of narrative art, wax museum, cave of robots. And it suggests that there is a constant in the average American imagination and taste, for which the past must be preserved and celebrated in full-scale authentic copy; a philosophy of immortality as duplication. It dominates the relation with the self, with the past, not infrequently with the present, always with the History and with the European tradition. (6)

Las preocupaciones de la legitimación de la historia discernidas por Umberto Eco también inquietan a la crítica canadiense Linda Hutcheon en su libro, *The Politics of Postmodernism* (1988). Hutcheon percibe la ficción posmodernista como una metaficción historiográfica y encuentra en esta estética una distinción entre el arte, refiriéndose concretamente a la ficción y a la realidad. Hutcheon destaca en la literatura

posmoderna una vena paródica que impugna: la autoridad de las instituciones, la unidad del sujeto, la coherencia y las fronteras establecidas entre artes, géneros, discursos o disciplinas, privilegiando lo discontinuo, lo local y lo marginal y obligando a reconsiderar la idea de la originalidad. Esta originalidad según Hutcheon revaloriza la intertextualidad basada en una construcción ideológica y discursiva puesto que la paradoja posmodernista consiste en el uso y abuso de la historia. La crítica inglesa concluye que la posmodernidad es, “the designation of a social and philosophical period or condition” (23). Para ella, la posmodernidad específicamente es la condición en la cual ahora vivimos que ha designado como un periodo o condición social y filosófica. Ella concibe el posmodernismo como expresiones culturales de varios tipos, que incluyen numerosas expresiones culturales incluyen la pintura, la cinematografía, el baile, la música, la fotografía, la arquitectura y la literatura.

Según Hutcheon, la historia latinoamericana surge como una de las fuentes principales para este tipo de ficción. No es un retorno nostálgico, es una crítica reevaluada, un diálogo irónico del pasado del arte y de la sociedad en vista del presente. Hutcheon advierte que esta forma de meta ficción historiográfica posmodernista ataca a la sociedad desde dentro; sin tratar de escapar de su propia realidad o crear una sociedad totalmente nueva a través del texto. La teórica canadiense señala que la parodia supone una ruptura y una respuesta a lo establecido e incluye textos que usan técnicas como la manipulación de la perspectiva de una narración, la auto-conciencia, la incorporación de figuras históricas actuales y textos que desafían la ilusión de una subjetividad unificada.

Desde otra perspectiva, Fredric Jameson en su libro *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), concibe el posmodernismo como la fuerza que mueve la cultura actual en todas sus expresiones basada en el sistema económico que proviene del capitalismo avanzado. Jameson interpreta la posmodernidad como una inmensa dilación de la esfera [de cultura], una aculturación original e inmensa e histórica lo de lo Real (x). Según Jameson el posmodernismo es el consumo del proceso de volver mercancía algo que antes tenía mayor valor y era más intangible. Este dominio de la comercialización sobre todos los círculos de la vida señala el dominio de la posmodernidad en la lógica cultural del capitalismo tardío.

Jameson critica la situación actual de la historia y presenta un cuadro deteriorado del presente que asocia con la pérdida de la conexión con la historia. El teórico norteamericano supone que la posmodernidad ha transformado el pasado histórico en una serie de estilizaciones a las que llama pastiche, noción que podría significar el predominio del pensamiento capitalista sobre otros modelos. Jameson explica que el pastiche prescinde del impulso satírico de la parodia, el cual es reemplazado a veces con un lenguaje muerto:

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, and speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter (17).

El pastiche o reelaboración de literatura implica la pérdida de conexión con la historia y se convierte en una serie de estilos anticipando los géneros del simulacro. Según Jameson los simulacros son un reto para la realidad cotidiana. El simulacro es lo que reemplaza a la realidad mediante su propia representación, por ejemplo, el mundo ficticio creado en Disneylandia que reproduce o mejora los aspectos del mundo real. En una película se puede advertir la destrucción de un reino apócrifo como si fuese auténtico. El espectador es testigo de la agonía y de la muerte del protagonista como si fuera verdad. Los medios de comunicación nos engañan a menudo porque nos alarman al fabricar realidades y al distorsionar verdades. Por lo tanto, la historia que percibimos es inexacta y no se puede confiar en ella.

Como se ha dicho, el precisar la posmodernidad y el posmodernismo es una tarea difícil ya que los expertos y teóricos más destacados en el tema difieren en su argumentación y conclusión. Así lo asegura el crítico y filósofo italiano Omar Calabrese en su libro, *L'età neobarocca* (1986), traducido al español como *La edad neobarroca*, el cual aborda un tema sobre el cual los críticos de la posmodernidad no se ponen de acuerdo y, por lo tanto, cada uno navega con distintas banderas que no logran explicar todas las particularidades de nuestra época. Calabrese afirma que el Neobarroco es limítrofe con la posmodernidad y asegura que aunque haya muchas opiniones y teorías conflictivas sobre la situación postmoderna, la poética neobarroca acaece en el posmodernismo.

En su prólogo a la *L'età neobarocca*, traducido al español como *La edad neobarroca*, Eco explicó que alguien había relacionado su libro, *Opera aperta. Forma e*

indeterminazione nelle poetiche contemporanee (1962) con el de Calabrese porque la editorial Harvard University Press publicó el libro *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche* con el título de *The Open Work* (1989) el mismo año que Eco escribió el prólogo.

Lo revelador de este acontecimiento es que lógicamente los lectores y críticos se preguntaban cuáles serían las diferencias entre *Opera aperta, (Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee)* y *L'età neobarocca*. Esto ocasionó que Umberto Eco explicara en detalle las razones por las cuales permitieron la aproximación a la teoría postmoderna de Calabrese:

El problema concierne a la situación cultural de nuestro siglo y quizá incluso a la contraposición entre moderno y postmoderno, pero no quiero aventurarme a un territorio tan vago y peligroso... El problema del que se ocupa Calabrese es diferente, y por dos razones. Ante todo él ya no tiene relación con dos universos, el de las vanguardias y el de los “mass-media” porque la división entre los universos se ha reducido fuertemente. Y ya no tiene relación con las obras y con los intérpretes que las interpretan sino con unos procesos, unos flujos, y unas derivas interpretativas (“translator: interpretative drifts”) que conciernen no a obras individualmente, sino al conjunto de los mensajes que circulan en el territorio de la comunicación. (*La era neobarroca*, 8)

Por su parte, Omar Calabrese utiliza el término Neobarroco para definir ciertas características de la posmodernidad. Pero su desarrollo teórico no pretende explicar un

período sino exponer su teoría basándose en una concepción cambiante del devenir histórico. Calabrese mantiene que en esta época de pérdida de valores, el Neobarroco consiste en la búsqueda de un medio para efectuar una valoración para aprender la pérdida de la integridad, y de la globalidad y de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad.

Él afirma que las distintas esferas de cultura y arte oscilan en un movimiento pendular que va, permanentemente, de lo Clásico a lo Barroco y de lo Barroco a lo Clásico. Calabrese considera el Barroco no como un período comprendido entre dos fechas tajantes sino como un acontecer periódico infinito y menciona como sus fuentes bibliográficas principales, a *Barroco*, de Severo Sarduy y *Diferencia y repetición*, de Gilles Deleuze.

El barroco en Hispanoamérica

Para entender el Neobarroco es preciso recorrer el inicio y la diseminación del barroco. Es muy importante entender cómo cambió y qué cambió en Hispanoamérica para que se llevase a cabo su transformación al modernismo, orgullo de los hispanos que alcanzaron su propia identidad por medio del lenguaje renovado, con olores a nuevo mundo, cronos y topos de esplendor y exuberancia. El barroco y el Neobarroco coinciden en exponer el “horror vacui”, inculcado por esa nostalgia por el centro perdido.

Juan Luis Alborg, en el libro *Historia de la literatura española* (1987), explica que el barroco es una tendencia del siglo XVII: un estilo literario de agudeza retorcida y

un estilo audaz reflejado por una exageración desmedida, dinámica y rica en contraste. El barroco buscaba la rareza y la originalidad y se dirigía a la elite, ignorando al lector ordinario.

De gran valor es la apreciación del barroco rendida en el estudio *El sueño manierista de Sor Juana Inés de la Cruz* (1993), de la crítica mexicana Alessandra Luiselli, quien subraya el valor del estudio hecho en 1946 por el checoslovaco René Wellek. También se refiere al trabajo de Heinrich Wölfflin, quien en 1888 revaloró el término barroco y lo aplicó a la literatura en su libro *Renaissance und Barock*.

Luiselli revalida que de los postulados de Wölfflin surgen cinco enfrentamientos de contrarios del arte clásico a cinco del arte barroco:

- 1) A la linealidad clásica opuso el pictorismo barroco
- 2) A la superficialidad clásica opuso la profundidad barroca
- 3) A las formas cerradas clásicas opuso las formas abiertas barrocas
- 4) A la multiplicidad clásica opuso la unidad barroca
- 5) A la claridad clásica opuso la oscuridad barroca

Luiselli determina que el arte barroco surge de una dualidad original: Europa y América, fe y realidad, y asegura que el artista expresa los cambios sufridos por la sociedad. La crítica mexicana afirma también que el estilo barroco surge de dos nociones contrarias: la realidad propuesta por el catolicismo y la impuesta por los nacientes descubrimientos. La iglesia católica no podía explicar los avances de la ciencia que cuestionaba la existencia de Dios, ni explicaba el descubrimiento del nuevo mundo por

no estar considerado en la Biblia. Como resultado de la nueva conciencia y del choque de la nueva realidad nace el nuevo arte (35-36).

El estudio extenso de Luiselli incluye un análisis caracterológico y estilístico del barroco de gran utilidad. Ella enumera las características más destacadas del barroco que contienen y engloban:

- 1) El discurrir del tiempo
- 2) La continúa acción y movimiento
- 3) La desmesura u horror al vacío
- 4) El uso del claroscuro

Luiselli incluye además un análisis estilístico del barroco donde subraya:

- 1) La antítesis
- 2) La paradoja
- 3) El oxímoron
- 4) La bimetración
- 5) La correlación
- 6) La acumulación
- 7) La reiteración
- 8) El cultismo léxico
- 9) El cultismo sintáctico
 - a) El acusativo griego
 - b) El ablativo absoluto
 - c) El hipérbaton

10) La repetición de formulas estilísticas

11) La perífrasis

12) La hipérbole

13) El concepto (ingenio verbal y mental) (37-68)

Este análisis nos lleva a un amplio entendimiento del fenómeno y facilita el análisis de los cambios y de la influencia barroca en el Neobarroco especialmente cuando hoy día ha resurgido un interés por el barroco y su influencia en la posmodernidad.

Julio Ortega ha escrito un ensayo donde subraya la importancia del barroco en Cervantes y Sor Juana Inés de la Cruz, a quienes cataloga como los máximos representantes barrocos, de ambos lados del atlántico. Ortega se ocupa de investigar el movimiento barroco y concibe nuestro tiempo como modelo de abundancia de ironía crítica. En su estudio, “Cervantes y Sor Juana: La Hipótesis del Barroco” (2006), el crítico peruano expone la presencia actual del barroco y hace un llamado a investigar más la relación del barroco con la modernidad:

Nos falta leer ese interés como parte del espacio de alteridades que esa obra propiciaba, y en el cual crecía; no sólo desde la ironía crítica de la actualidad sino desde la visión de lugares históricos interpuestos, hechos complementarios en la novela; el sistema de esos espacios alternos presupone la diversidad de la creatividad humana y su distinta racionalidad civil. (167)

Ortega mantiene que el espacio de alteridades motiva a crear nuevas realidades por medio de la tendencia de presentar los enigmas y los opuestos que persisten desde la literatura barroca “Porque se trata de una argumentación antitética y una fijación analógica, donde la composición supone términos opuestos que se asemejan o similares que se oponen. Esa figura es una hipótesis barroca” (168). Esta figura subrayada por Ortega perfila los rasgos de la tendencia barroca cuya composición tiene términos opuestos que continúan y se repiten en la poesía actual.

La crítica norteamericana Monika Kaup coincide con las observaciones de Julio Ortega con respecto a la presencia del barroco en la literatura moderna. Según el estudio de Kaup la lírica moderna manifiesta ciertas tendencias y rasgos barrocos y confirma que el barroco genera un nuevo ímpetu en la poesía hispana. En su artículo, “The Future is Entirely Fabulous: The Baroque Genealogy of Latin America’s Modernity” Monika Kaup realza el efecto del barroco en la literatura moderna ofreciendo una esperanza de una escritura distinta en el futuro. Esta esperanza ha dado frutos al influir forzosamente en los poetas pertenecientes a la lírica contemporánea.

Modernismo y vanguardias en Hispanoamérica

En este estudio propongo, entonces que la poesía hispana está fuertemente caracterizada por una expresión neobarroca. Para entender el Neobarroco es preciso repasar la literatura hispanoamericana partiendo del movimiento modernista que se inicia en la segunda mitad del siglo XIX, cuando las colonias empezaron el proceso de independencia de los territorios sometidos por el poder de la corona española. José

Rodríguez Padrón, hizo un estudio preliminar de la poesía hispanoamericana en su libro, *Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980)* (1984), en el cual subrayó la importancia del modernismo y su influencia en la sociedad colonial que interviene en el proceso político y cultural que aviva la gnosis hispanoamericana de identidad y lenguaje propio.

Rodríguez Padrón cree que el modernismo es un movimiento que refleja la actitud del hispanoamericano hacia la creación literaria y las necesidades existenciales del poeta cuando advierte que “El modernismo es un movimiento literario cuyas características son excesiva fe en la belleza de la palabra, y utilización de lo exclusivamente literario como actitud vital que llena el sentido de la existencia entre los escritores hispanoamericanos de los últimos años del siglo XIX” (26).

Los modernistas no reflexionan sobre el pasado que se confunde con el estrato cultural español porque se encuentran con una tradición que se debe respetar, surgiendo así, la necesidad de renovación en un lenguaje que no sea gastado. Por lo tanto se apasionan con la literatura francesa de esa época que les parecía refrescante. Los poetas modernistas encuentran un lenguaje abundante de adjetivos preciosos y verbos nuevos utilizados en el Nuevo Mundo.

El movimiento del modernismo logra que los artistas hispanos adopten una identidad autóctona genuinamente hispanoamericana que logra influir a las poesía española. Sin embargo, este movimiento se desgasta y pierde interés para los poetas que buscan otra nueva manera de expresión.

Este proceso de cambios resulta en la aparición de las vanguardias, una de estas nuevas escuelas es la del creacionismo-ultraísmo promovida en España y en América Latina y encabezada por el poeta chileno Vicente Huidobro, quien publica en francés *Horizon carré* (1917). Haroldo de Campos, en su ensayo “Superación de los lenguajes exclusivos”, acredita que el papel de Huidobro para la poesía de expresión española de este siglo se asemeja a la de Rubén Darío durante el fin del siglo diecinueve:

Porque si Rubén Darío vino a acabar con el romanticismo, Huidobro ha venido a descubrir la senectud del ciclo novecentista y de sus arquetipos . . . Huidobro incorpora a sus poemas el espacio en blanco de la página mallarmeana, los recursos tipográficos del futurismo italiano, manipula libremente los elementos de la realidad en una sintaxis fragmentada, constelada de imágenes polipétalas, a las cuales no faltan sugerencias de lo cotidiano y del mundo mecánico, así como de la jerga técnico-científica, de la que el poeta se vale en su intento de humanizar las cosas.
(287)

Haroldo de Campos manifestó que el valor de Vicente Huidobro tanto como poeta y crítico es invaluable e importante para las nuevas generaciones ya que consideran que su experimentación en el lenguaje ha llegado a influir a muchos de los poetas que surgieron después de él. Su intervención en la vanguardia influyó en la dirección que llevaría la poesía contemporánea como manifiesta Campos, “Salvaría a buena parte de la producción actual de esa poesía de la compulsión retórica, del flujo

torrencial, no organizado, de metáforas genitivas, que acaba siendo la herencia tardía del surrealismo francés (y de todo “superrealismo” que le sea coextensivo” (288).

Las vanguardias influyeron profundamente en la lírica moderna y en las tendencias literarias contemporáneas, no sólo del Brasil sino también de Hispanoamérica se observa la influencia tal como lo acredita el poeta argentino Roberto Echavarren, en el prólogo de *Medusario: muestra de poesía latinoamericana* (1996):

a partir del modernismo hispanoamericano del novecientos y del modernismo brasileño de los veinte, cierta vanguardia desde Vicente Huidobro a Oliverio Girondo a Octavio Paz rompió en ocasiones con la ilación de la frase y también, como Joyce, con la integridad del significante, explosión y reflexión de fonemas. (11)

Como ejemplo de un trabajo de vanguardia, Echavarren recuerda *Las Galaxias* de Haroldo de Campos, quien después de la etapa del concretismo, escribió un extenso ejercicio sintáctico que resultó ser una matriz de la poesía ahora en boga.

Echavarren considera que la poesía neobarroca es una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido y sostiene que el Neobarroco comparte con la vanguardia una tendencia a la experimentación con el lenguaje, pero evita el didactismo ocasional de ésta, así como su preocupación estrecha con la imagen como icono, que la lleva a reemplazar la conexión gramatical con la anáfora y la enumeración caótica al resumir, “Si la vanguardista es una poesía de la imagen y de la metáfora, la poesía neobarroca promueve la conexión gramatical a través de una sintaxis complicada” (13).

Echavarren manifiesta que Haroldo de Campos, después de la etapa del concretismo, escribió *Las galaxias*, largo ejercicio sintáctico en el que se concibe la poesía como una aventura del pensamiento más allá de los procedimientos circunscritos de la vanguardia y de los coloquialistas. Aunque pueda resultar en ocasiones directa y anecdótica, la poesía neobarroca rechaza la noción, defendida expresa o implícitamente por los coloquialistas, de que hay una “vía media” de la comunicación poética. Los coloquialistas operan según un modelo preconcebido de lo que puede ser dicho. Puede decirse, en cambio, que los neobarrocos no tienen estilo, ya que más bien se deslizan de un estilo a otro sin volverse prisioneros de una posición o procedimiento como expresa Echavarren, “Los poetas Neobarrocos, al contrario, pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse de una estrategia específica, o de cierto vocabulario, o de una distancia irónica fija” (19).

El crítico argentino ilustra el estilo de los poetas Neobarrocos apuntando al incesante método de darle un giro al nivel de referencia creando otro para impedirle al lector una lectura lineal haciendo la lectura difícil, provocando el caos predicho por Calabrese. Esta tesis se apega a la idea de Calabrese respecto a que en esta época de pérdida de valores, el Neobarroco consiste en la búsqueda de un lugar para valorar y entender la pérdida de la integridad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, y de las varias dimensiones del método.

Por su parte, Néstor Perlongher en el prólogo de *Medusario: muestra de poesía neobarroca* en su discusión de “Neobarroco y Neobarroso” señala que en la Argentina

surgieron muchas estrategias que quebrantaron la significación acostumbrada de las cosas como resultado de que:

el barroco fue dado como muerto y enterrado en el siglo XIX y aplastado por la marroquinería neoclásica, que lo tomó como modelo exorcizado de mal decir-, el barroco comienza a reemerger ya a fines del siglo XIX cuando aparece el término “Neobarroco” entre las fiorituras del *Art Nouveau* que desafiaban en un remolino vegetal el utilitarismo contable del burgués. Más tarde, todo pasaría a ser leído desde el barroco: el surrealismo, Artaud, el cubismo. (19)

Desde otra perspectiva totalmente opuesta con respecto a las vanguardias y otros movimientos en boga, el crítico alemán, Hugo Friedrich, en su libro, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) traducido al español como *La estructura de la lírica moderna de Baudelaire hasta nuestros días* (1974) confirma que no tiene sentido establecer clasificaciones y subdivisiones según programas y partidos literarios. Friedrich observa que son demasiados los estilos, escuelas y tendencias de la poesía europea que se han ido sucediendo en los últimos cincuenta años: dadaísmo, futurismo, expresionismo, unanimismo, creacionismo, neoobjetivismo, modernismo, ultramodernismo, surrealismo, hermetismo, antihermetismo, ultraísmo, que ninguna por sí misma explica las características de la poesía moderna.

Friedrich asegura que él es incapaz de distinguir lo que haya de nuevo u original en el marco poético que describe el simbolismo y que no percibe la poesía concreta como una estructura fecunda e independiente, por lo tanto afirma en su carta incluida en

la edición en español de su libro afirma, “La llamada poesía concreta, obtenida mediante el flujo maquinal de fragmentos de sílabas y palabras, puede ignorarse a causa de su esterilidad” (19).

Deduce Friedrich que las historias de la literatura suelen hablar del simbolismo que se extingue hacia el año 1900. Friedrich en su estudio evitó este concepto porque según él, disfraza el hecho de que los líricos incluidos en su estudio, especialmente Mallarmé ofrecen características que son patrimonio de poetas contemporáneos como Valery, Guillén, Ungarretti o Elliot. Por lo tanto, Friedrich aclara que “o bien el simbolismo no ha muerto todavía, o ese concepto es insuficiente para definir un estilo poético, y por consiguiente tiene que ser substituido por la descripción de las características de dicho estilo” (184).

La lírica moderna europea

Conforme a Hugo Friedrich, la teoría moderna poética surgió globalmente en 1850 y la práctica poética hacia 1870. El proceso tuvo lugar en Francia y a través de los fundadores, Rimbaud y Mallarmé y de su predecesor, Baudelaire, se explican las leyes estilísticas de nuestros días (12).

El crítico alemán enumera las categorías negativas de la poesía moderna y a partir del concepto de “estructura” intenta precisar en qué consisten los síntomas de la audacia y la persistencia del arte moderno:

En las manifestaciones de tipo literario, “estructura” significa una trabazón orgánica, una comunidad tipificable de cosas distintas. En el

presente caso, lo común a la creación lírica consiste en la renuncia a toda tradición clásica, romántica, naturalista y declamatoria, es decir, en su modernidad. Estructura significa aquí la forma común de un grupo numeroso de poemas que no necesariamente han tenido que influirse entre sí, cuyas peculiaridades, sin embargo, coinciden y pueden explicarse por separado, pero que aparecen con tanta frecuencia que no pueden ser entendidas como casuales. (17)

Colectivamente los poetas de la modernidad logran que los lectores vivan la experiencia de leer lo difícil y de sumergirse en la ininteligibilidad (a lo que Hugo Friedrich nombra disonancias por la inquietud que esta lectura causa). La obscuridad es deliberada y repensada como comenta Baudelaire: “Hay cierta gloria en no ser comprendido.” Lo importante es sorprender. La tensión y la disonancia se reflejan en otros sentidos como considera Friedrich:

Ciertos rasgos de origen arcaico místico y ocultista se dan en contraste con un agudo intelectualismo, ciertas formas muy sencillas de expresión concurren con la complicación de lo expresado, la rotundidad del lenguaje con la obscuridad del contenido: la precisión con la absurdidad, la futilidad de los motivos con el más arrebatado movimiento estilístico. (22)

Hugo Friedrich aporta un extenso estudio sobre la obra del poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867), a quien el investigador cataloga como “el poeta iniciador de la modernidad” (47). Las características de su poesía incluyen: la despersonalización, la

concentración y conciencia formal, la estética de lo feo, el aristocrático placer de desagradar, un cristianismo en ruinas, la vacuidad del ideal, la magia del lenguaje, la fantasía creadora, la descomposición y la deformación y por último, la abstracción y lo arabesco.

Hugo Friedrich además incorpora la obra de Arthur Rimbaud (1854-1891), de quien nos presenta las características preliminares de la modernidad que incluyen: la desorientación, la transcendencia vacua, la anormalidad deliberada, la música disonante, la ruptura de la tradición, la modernidad y la poesía ciudadana, la rebelión contra la tradición cristiana, la abundancia del “yo” artificial, la deshumanización, la ruptura de los límites, la destrucción de la realidad, la intensidad de lo feo, la irrealidad sensible, la fantasía dictatorial, la técnica del fundido, la poesía abstracta y la poesía monológica, la dinámica del movimiento y la magia de la expresión.

De igual manera Friedrich analiza la obra de Stéphane Mallarmé (1842-1898), quien perfecciona al máximo la evolución del estilo al exhibir las siguientes características de la poesía moderna: la deshumanización del amor y de la muerte, la lírica como resistencia, como tarea y como juego, la nada y la forma, el decir lo nunca dicho, el uso de recursos estilísticos, la promiscuidad del silencio, la obscuridad y la comparación con Góngora, la poesía no inteligible sino sugeridora, la disonancia ontológica, el ocultismo, la magia y la magia del lenguaje, la poesía pura, la fantasía dictadora, la abstracción y la mirada absoluta y la soledad en el lenguaje.

Los poetas modernos asombraron al mundo con su poesía transgresora y enigmática que reniega de la iglesia y de Dios y lograron cambiar objetivamente el

centro establecido desde la poesía helénica. Además ellos rompieron totalmente con la tradición en su poesía de ruptura, un suceso que los poetas hispanoamericanos han copiado y utilizado para denunciar la hegemonía opresiva dominante. Sin embargo, los méritos de la poesía moderna vistos por Hugo Friedrich no son apreciados por algunos críticos. En su libro *The Truth of Poetry Tensions in Modernist Poetry from Baudelaire to the 1960's* (1970), el crítico norteamericano Michael Hamburger específicamente se opone a las generalizaciones que hace Friedrich de las características negativas de la estructura del arte moderno. Hamburger se opone a la postura del crítico alemán por no considerarla ecuánime y mantiene que el crítico germánico da preferencia a la literatura escrita en las lenguas romances, y excluye las lenguas anglo-sajonas y alemanas.

Hamburger afirma que Friedrich excluye a muchos poetas en la elaboración de su estudio de poesía moderna y que da preferencia a aquellos donde prima la dificultad y la insistencia en representar lo cotidiano, y por reivindicar lo feo. Para Hamburger, la postura de Friedrich resulta discriminatoria para el resto de los poetas europeos y por eso repudia la visión omnímoda de la interpretación que ofrece el escritor alemán:

It is the one-sidedness of Friedrich's view of what constitutes modern poetry that allows him to make generalizations like the following: "To call a thing by name means to spoil three quarters of one's pleasure in a poem... This applies to Mallarme, as to almost all the lyrical poetry after him": or: "The modern poem avoids acknowledging the objective existence of the objective World (including the inner one) by descriptive or narrative elements". (29)

Hamburger, se opone al criterio de Friedrich porque presupone que el poema moderno deja fuera la existencia objetiva de un mundo interior y el objetivo del mundo exterior. Él asegura que el hecho de escamotear los significados y de prescindir de llamar a las cosas por su nombre no es tan inteligente ni tan interesante para algunos lectores.

Suponiendo que la ruptura de la tradición por muchos poetas de la modernidad se catalogue como un atrevimiento y una renovación de la poesía moderna, los poetas neobarrocos continúan esta tradición de ruptura para escribir una poesía que incluye las peculiaridades de los modernistas franceses. Los nuevos poetas franceses y los hispanos atraviesan el alma, la mente, y la psique del escritor o del lector adaptándose al mundo moderno de nuestra sociedad incrustada en los medios masivos; hecho que según Hamburger, no habrían logrado los modernos poetas norteamericanos.

El crítico norteamericano señala que a diferencia de sus pares europeos, los poetas norteamericanos no buscan la profundidad del lenguaje:

We have not yet regained in American poetry that swift movement all over the psyche, from conscious to unconscious, from a fine table to mad inward desires that the ancient poets had, or that Lorca and others gained back for poetry in Spanish. Why not? Every time we get started we get sidetracked into technique. (286)

Para Hamburger los poetas norteamericanos se enredan en la técnica y no logran avanzar en el contenido del poema, fracasando en su intento de separar el significado y

el significante. El resultado final es que su obra se pierde en la superficie del texto y no llega a profundizar en el subconsciente del lector.

El surgimiento del Neobarroco

En la era postmoderna se manifiesta el Neobarroco como una refutación a la modernidad. El movimiento no es una escuela, ni tiene principios normativos tales como el verso libre. El Neobarroco, literalmente, significaría el resurgimiento del Barroco histórico del siglo XVII, sin embargo el término Neobarroco no se ajusta a una única definición. El Neobarroco es un fenómeno cultural de nuestro tiempo, aunque haya críticos que no crean en la existencia de la estética neobarroca en sí, lo cierto es que en las últimas tres décadas la poesía postmoderna presenta claras tendencias barrocas, con diferencias basadas en la etnología y nueva percepción de un mundo descentrado. Claro, que no toda la poesía postmoderna es neobarroca, pero sí es una tendencia constante y continua.

Severo Sarduy en su libro *Barroco* utiliza tres mecanismos de artificialización para estudiar el estilo barroco en escritores hispanoamericanos: sustitución, proliferación y condensación. En la sustitución el significante es disimulado y reemplazado metafóricamente por otro significante. En la proliferación, una cadena de significantes circunscribe metonímicamente al primer significante inexistente. La condensación se compone de la permutación, el espejeo, fusión o intercambio entre los elementos fonéticos, plásticos, etc, de dos de los términos de una cadena de significantes, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos

primeros. Estos son los mecanismos de artificialización empleados por Sarduy para estudiar el estilo barroco en escritores hispanoamericanos.

Junto a los tres mecanismos lingüísticos de artificialización que permiten el análisis de la microestructura, Sarduy propone la parodia para decodificar el sistema barroco y Neobarroco en un nivel macroestructural e intenta clasificar ciertos elementos de la parodia para establecer “una semiología del barroco latinoamericano” (177).

La intertextualidad consiste en la cita y la reminiscencia. Sarduy agrupa bajo la intertextualidad los textos en filigrana, los que intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje–tatuaje– en qué consiste toda creación. La intertextualidad opera en tres niveles “gramas fonéticos, gramas sémicos y gramas sintagmáticos” (178).

Sarduy, señala tres tópicos utilizados frecuentemente en cuanto a la temática barroca y neobarroca: erotismo, espejeo y revolución. Las nociones de erotismo, espejeo y revolución en Hispanoamérica reflejan la preocupación por lo inalcanzable, el desengaño de la realidad, y la búsqueda de la libertad.

El Neobarroco no es una vanguardia; no se preocupa por ser una novedad. Se retoman fórmulas anteriores, remodelándolas para componer su discurso; da un sentido nuevo a estructuras consolidadas como el soneto, la novela y el romance, perturbándolas. La obra de Severo Sarduy, fundamental en esclarecer ciertas características del barroco resulta valiosa para entender los códigos que pueden ser identificados, dominantes y saturados de imágenes para describir el Neobarroco.

De gran importancia es el estudio significativo del arte actual trazado en el libro ya comentado, *La era neobarroca* (1987) de Omar Calabrese, que amplía la perspectiva

del Neobarroco pues lo considera un fenómeno universal, no únicamente una tendencia específica o aislada en el Caribe y el Río de la Plata u originada específicamente en Cuba, por Lezama Lima y Severo Sarduy y en el Cono Sur por Néstor Perlongher quien la llamó “neobarroso”, en alusión a las aguas turbias del Río de la Plata. (*Medusario*, 1996)

Aunque la orientación de Calabrese sea universal, su esquema del Neobarroco coincide, en muchos aspectos, con el de Severo Sarduy. Hablar del Neobarroco en el nivel epistémico es la tarea que inicia en 1974 Sarduy en *Barroco*. El mismo Calabrese reconoce haber tomado el concepto de “recaída” (retombe) de Sarduy. Sin embargo, Calabrese muestra algunas discrepancias con Sarduy. En primer lugar, mientras que el cubano está convencido de que la “recaída” tiene una orientación, que va de la ciencia hacia el arte, Calabrese cree que puede darse lo contrario: que el arte incida en el corpus mismo de las ideas científicas. En segundo lugar, en cuanto al objeto del Neobarroco, Sarduy aplica su criterio en torno a la literatura iberoamericana, mientras que Calabrese examina objetos culturales muy diferentes entre sí: literatura, música, arquitectura, películas, telegramas, etc. De este modo, llegando a Omar Calabrese, el Neobarroco se adjudica cierta autonomía respecto al barroco.

Calabrese insiste en que el Neobarroco muestra la predilección de nuestra era por lo traspapelado, fragmentado e inaccesible, y asegura que el mérito Neobarroco se sustenta primeramente en que el concepto postmoderno es erróneo y no logra configurar una serie de fenómenos artísticos, científicos y sociales tan problemáticos como los contemporáneos, y se ha quedado más bien en calidad de un criterio analítico.

Igualmente Calabrese está convencido de que la búsqueda neobarroca de una lista de conceptos que ilustren la universalidad de un gusto y sobre su especificidad de época, es mucho más sólida: la búsqueda neobarroca, al dar cuenta de las manifestaciones históricas de fenómenos y de modelos morfológicos en formación sería capaz de ofrecer la cobertura que no ofrece lo postmoderno. La aproximación de Calabrese con respecto al Neobarroco resulta especialmente productiva para analizar el arte, la arquitectura, la música y los géneros literarios. El semiólogo italiano estudia los fenómenos culturales, identifica las morfologías, y finalmente clasifica las categorías. Calabrese delinea el criterio y procedimiento de análisis que utiliza para determinar el “gusto” Neobarroco de la siguiente manera:

- Primero*: analizar los fenómenos culturales como *textos*,
independientemente de la búsqueda de explicaciones extra textuales,
- Segundo*: identificar en ellos las *morfologías* subyacentes, articuladas en
diversos niveles de abstracción,
- Tercero*: separar la identificación de las morfologías de la de los *juicios*
de valor, de los que las morfologías están investidas por diversas culturas,
- Cuarto*: identificar el sistema axiológico de las categorías de valor,
- Quinto*: observar las *duraciones* y las *dinámicas*, tanto en las morfologías
como de los valores que las invisten,
- Sexto*: llegar a la definición de un *gusto* o de un *estilo* como tendencia a
valorizar ciertas morfologías y ciertas dinámicas de ellas, quizás a través

de procedimientos valorizadores que tienen, a su vez, una morfología y una dinámica idénticas a las de los fenómenos analizados (38-39).

Este sistema es eficaz porque facilita medir y entender el cambio en los gustos y valores de la sociedad. El gusto actual favorece el arte moderno sobre el clásico en cuanto a la música, la arquitectura y la literatura. En la literatura, ha cambiado el gusto de lo clásico y de lo romántico, a lo cotidiano y a lo negativo.

Utilizando este sistema, Calabrese logra situar los gustos y preferencias de la sociedad en cuanto a la música, la arquitectura, el cine, la televisión, y desde luego la literatura. Concluye entonces que no se puede calificar una obra como buena o mala sólo por haber distintos gustos. No se puede clasificar de mala la música de rock y roll, por tener tonadas asonantes, y no seguir las notas del vals, que desde luego siempre son armoniosas. Cada pieza en su categoría puede compararse y competir, pero no se puede calificar cruzando categorías de distintos gustos. Calabrese instala el “Neobarroco” como polo de un eje en el que se opone a distintas formas de “clasicismo”; la descripción de cada “momento formal” es presentada como el reconocimiento de una tensión. Hay que entender que es el momento para observar cómo cada axiología de valoración es, de algún modo, el resultado de alguna composición con términos lingüísticos. Los valores están ya en el sistema semántico y sintáctico coherente.

De acuerdo a Calabrese, si tomamos los cuatro ámbitos de juicios más tradicionales, sobre el bien, lo bello, lo pasional y el juicio de forma, todos están establecidos por medio de categorías apreciativas de clasificación. La temática de los

valores posee una exacta dimensión semántica, que puede verse en tipos de discurso a los que llama “discurso de valorización” (37).

Estos discursos consideran tanto la producción de textos como su recepción y su valor se encierra como futura memoria. Por lo tanto, a lo que Calabrese llama gusto, resulta ser la correspondencia más o menos conflictiva de valores presentes en los textos y en los meta textos.

La sintetización del Neobarroco incluye las categorías morfológica, ética, estética y mímica. El juicio se establece sobre la forma, la moral, el gusto y la pasión. Para la morfológica, se valoriza conforme para el valor positivo, y deforme para el valor negativo. La ética se valora lo bueno como positivo y malo como negativo. La estética se valora lo bello como positivo y lo feo como negativo. Finalmente, la tímica valora positivamente lo eufórico y valora negativamente lo disfórico. Lo tímico es una especie de catalizador de tipo emocional, por lo tanto, es la manera en que reaccionamos ante las primeras tres categorías, ya sea con euforia, o sentido de bien estar o una disforia, o sentido de insatisfacción persistente. Un ejemplo, en la categoría morfológica, que hace juicio sobre la forma, una mujer con figura bien proporcionada se considera conforme o bien proporcionada. En cambio, una mujer de figura gruesa, se considera deforme. En el arte, una forma simétrica, con medidas proporcionadas es conforme, y una figura asimétrica de puntos descentrados es deforme. En la ética, que hace juicio sobre la moral, los actos altruistas que se reflejan en la Biblia son buenos, y si embargo los que reflejan el gozo del pecado son actos malos. En cuanto a la estética, que mantiene el juicio sobre el gusto, el valor de lo bello, la copia fiel de la hermosura tradicional, como

el cuadro de la virgen de Rafael, es bello, y el cuadro surrealista de Pablo Picasso no es tan bello. En la categoría tímica, que hace juicio sobre la pasión encuentra que el valor positivo es lo eufórico y lo negativo es lo disfórico. Este es el sistema de categorías que Calabrese utiliza para llegar a sintetizar el Neobarroco.

Esta poética neobarroca es examinada por la crítica norteamericana Jill S. Kuhnheim, quien investiga la poesía neobarroca hispanoamericana en su libro *Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century: Textual Disruptions* (2004) y manifiesta que la poesía neobarroca hace al lector partícipe en el placer entre texto y el público, y representa cierta contra conquista que puede hacerse coincidir con sensibilidades postmodernas y postcoloniales (115). El argumento de la crítica norteamericana es interesante y agrega a su aserción del impacto colonial que la dificultad de lectura en ciertos poetas Neobarrocos sería un valor en estos textos porque ofrecen una experiencia de lectura alternativa contra el fácil consumo de imágenes que se tiende a imponer a través de los medios masivos.

Kuhnheim cuestiona la práctica de los poetas latinoamericanos que se empeñan en seguir la estética neobarroca a finales del siglo XX y al principio del siglo XXI, y delibera si el problema de la identidad colonial no resuelta será motivo de la fuerte participación hispanoamericana en la poesía de movimiento barroco. El libro citado arriba analiza la obra de Néstor Perlongher y Eduardo Espina y cuestiona los motivos que llevan a estos poetas hispanoamericanos a escribir en la tendencia neobarroca:

So why write neo-baroque poetry in Spanish America at the turn of the twenty-first century? Is it a deliberately anachronistic move, designed to

augment the distance between lyric poetry and society? Why invoke a colonial referent and write in a deliberately excessive, “impenetrable” style at a time marked by the postmodern decline of both poetry and, in some critics’ view, Western cultural hegemony? The interplay between sensuality and difficulty in the work of Nestor Perlongher and Eduardo Espina, poets who all use a style that has been denominated “neo-baroque,” offers some possible answer to these questions. (116)

El punto de vista de Kuhnheim de cómo lograr un buen entendimiento de la poesía neobarroca señala la necesidad de incluir el concepto de barroco para el caso hispanoamericano; su reflexión sobre la influencia de la poesía barroca es fundamental para determinar la influencia que proviene del patrimonio hispanoamericano: lo autóctono, la existencia de diversas razas, religiones, políticas, el poderosísimo léxico, la experiencia con la naturaleza geográfica local, y la tradición de los indígenas que se desarrollaron después de la época colonial.

Este lenguaje alternativo y representativo lo estudia Kuhnheim en la poesía neobarroca y lo compara con el lenguaje de la poesía de los *language poets* norteamericanos y su insistencia en la desnaturalización del lenguaje. Ella también examina las posibilidades estéticas de éstas obras que están en desacuerdo con la herencia colonial. Para la estudiosa es preciso que en el caso hispanoamericano se mantenga el concepto de barroco porque ofrece ricas oportunidades interpretativas en conexión con los fenómenos culturales que se han desarrollado desde la época colonial. De acuerdo a la crítica norteamericana, este tipo de poesía podría acusarse de elitista y

crearía una complicidad en el placer entre texto y público, así como cierta contraconquista que bien puede hacerse confluír con sensibilidades postmodernas y postcoloniales.

Concluye Kuhnheim que lo Neobarroco es un vínculo entre lo barroco y lo postmoderno y cree que no puede haber un acceso inmediato a la realidad. Los poetas Neobarrocos revalorizan la complejidad haciendo imposible la interpretación cultural por medio de la auto reflexión de conciencia. La dificultad de sus escritos parte de una fascinación de lo que no puede decirse, por lo tanto éstos escriben en contra de la comunicación masiva y abogan por una lectura más atenta y una medida que subraye la peculiaridad de la poesía y extienda los límites del lenguaje.

El presente estudio se enfoca precisamente en dos de los poetas que estudió Kuhnheim, pero desde otra perspectiva. Esta investigación analiza la obra neobarroca de los poetas que mejor ejemplifican las características propias del Neobarroco hispano y que se mantienen vigentes en el nuevo milenio. Estos poetas logran que las tendencias literarias neobarrocas perduren en las nuevas generaciones latinoamericanas ya lejos del referente colonial al que alude Kuhnheim y desde la visión universal de la teoría de Omar Calabrese.

El crítico Javier Arduriz estudia tanto el barroco como el Neobarroco y encuentra dos perfiles en el Neobarroco y dos perfiles en el barroco clásico:

Sarduy como Lezama Lima es más americanista en una expresión conscientemente estructural sobre el individuo moderno, a quien “sitúa” conforme a alguien en estado de descentramiento, y el Neobarroco que

proviene de Osvaldo Lamborghini, el autor de *El Fiord*, a quien

Perlongher precisamente por esa obra (1969) le otorga precedencia. (11)

Trazar el Neobarroco desde sus inicios en Cuba y en Argentina nos podría hacer pensar que es una tendencia propia de poetas en búsqueda de libertad poética bajo palabra, como acuñó la expresión Octavio Paz en su libro *Libertad bajo palabra* (1949) al referirse a la práctica de liberarse del apego a las reglas gramaticales y morales de lírica romántica:

Allá, donde terminan las fronteras, los caminos se borran... Invento la víspera, la noche, el día siguiente que se levanta en su lecho de piedra y recorre con ojos límpidos un mundo penosamente soñado. Sostengo al árbol, a la nube, a la roca, al mar, presentimiento de dicha, invenciones que desfallecen y vacilan frente a la luz que disgrega... Sequía, campo arrasado por un sol sin párpados, ojo atroz, o conciencia, presente puro donde pasado y porvenir arden sin fulgor ni esperanza. Todo desemboca en esta eternidad que no desemboca. (9)

Palabras como vigilia y emblema de la libertad es una expresión que precisa la búsqueda de esa libertad de expresión. La discreción del poeta para rebuscar su léxico lo explica y es dada por Eduardo Espina en su artículo “Un zig zag feliz. ¿Para qué escribir poesía?” Espina relata que “Se escribe poesía porque hay alguien que tiene algo que decir, o se siente solo y sale de su solipsismo en la libertad vigilada de las palabras, porque un hombre se enamora y una mujer quizá lo espera y espera un lenguaje transformado” (5).

La crítica norteamericana Marjorie Perloff le llama “poetic license” o licencia poética a eso que le permite al poeta hacer derroche de su léxico, contenido y forma. En la introducción de su libro *Poetic License Essays on Modernist and Postmodernist Lyric* (1990) como forma de epígrafe define la palabra license:

License (li-sens) n. 1. A permit from the government or other authority to own or do something or to carry on a certain trade. 2. Permission. 3. Disregard of rules or customs etc., lack of due restraint in behaviour. 4. A writer’s or artist’s exaggeration, or disregard of rules, etc., for the sake of effect, *poetic license*. *Oxford American Dictionary*. (I)

Ella sostiene que en realidad las definiciones dadas por el diccionario han sido problemáticas porque los escritores postmodernos ignoran las licencias dadas y hacen lo que quieren. Acierta Perloff al afirmar que los cambios en la estructura de los poemas ya han llegado para quedarse al declarar que, “For better or for worse, a different way of relating syntactic units, the abrupt colloquial aside of “this actually happened,” for example, cutting without or much as a dash or comma into the narrative” (3).

En efecto, la aserción de Perloff es acertada porque las estructuras abruptas y los cambios en la gramática en el Neobarroco, ya sea siguiendo la veta de Sarduy o la veta de Lamborghini, siempre buscan impresionar con el uso del léxico que va más allá del detalle. Quizás las intervenciones de los poetas iniciadores del Neobarroco coinciden en el sufrimiento ocasionado por la persecución política. Un poema no debe decir sino ser, y debe de presentar el crudo realismo de la vida. La idea del romántico clásico era que el poeta tenía algo que decir mientras que el poeta moderno busca algo por que no

tiene nada que decir. El artista tiene visiones de algo porque en el arte moderno es la búsqueda de algo que nos va a dar satisfacción.

Para algunos poetas la satisfacción incluye delinear las injusticias de la política autoritaria de los países menos democratizados como en el caso de los cubanos José Lezama Lima (1910-1976) y Severo Sarduy (1937) exiliado en Francia. Casos parecidos son los de los argentinos Arturo Carrera (1948), Osvaldo Lamborghini (1949-1985) y Néstor Perlongher, poetas y escritores que vivieron y experimentaron la discriminación por oponerse a su gobierno.

En el Neobarroco encontraron maneras nuevas de expresar su descontento por medio del lenguaje y el estilo metafórico y oscuro. Podría decirse que la primera parte del Neobarroco fuese así un experimento de transgresión e inversión de papeles. José Lezama Lima, Severo Sarduy, Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher vivieron bajo la mano dura de la dictadura en Cuba, Fidel Castro, en Argentina primero el régimen más cruel de la historia, el del General Jorge Videla y después en 1981, bajo otro general, Leopoldo Galtieri. En Chile el dictador General Augusto Pinochet, líder de la Junta militar derrocó al gobierno vigente y asesinó al presidente de Chile, Salvador Allende. Los artistas de cualquier tipo que se quedasen en Chile tendrían que pertenecer a las fuerzas autoritarias de oposición. Tal fue el caso también del poeta, Raúl Zurita Canessa. La dificultad provocada por el gobierno a muchos poetas que se exiliaron en países hispanoamericanos, Estados Unidos o Europa causó que muchos poetas escribieran sobre la situación marginal en la que se encontraban. Aún así, otros poetas se enfocaban en asuntos del espíritu y del corazón.

En México, Estados Unidos, Perú, y Brasil surgieron poetas Neobarrocos. Ya la manifestación de la poesía neobarroca se daba de manera internacional.

El crítico mexicano Carlos Monsiváis en un ensayo significativo, “Neobarroco y cultura popular” se cuestiona, “¿Qué es o puede ser el neobarroco? (301) y lo define como una desmesura de la sensibilidad compuesta de múltiples sensibilidades donde los elementos relacionados al barroco aparecen en el presente. Cuando la oscuridad del horror vacui o del miedo a los espacios vacíos explotan el deleite de las formas exhibidas como la recreación de lo humano contra la naturaleza orgánica: el punto de extrema tensión que es sinónimo del acto creador. También siempre es caos, que en relación a las diversas sensibilidades sirve para rechazar la homogeneidad y las falsas armonías.

Monsiváis ve la naturaleza como un punto de extrema resistencia en el acto creador, siempre incoherente que sirve para rechazar la uniformidad y las inexistentes armonías prescritas por lo clásico. Aunque la cultura popular contemporánea es diversa y podría considerarse neobarroca, las formas populares se han simplificado como acierta el crítico mexicano quien considera que la cultura popular es un área diversa donde cualquier estética de exceso califica como neobarroco pero en la cual como resultado de los días más largos para trabajar y menos tiempo libre, las formas populares han tendido a simplificarse y ser menos intensas en su labor.

Roberto Echavarren considera que la poesía neobarroca es una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido. Además el crítico argentino sostiene que el Neobarroco comparte con la vanguardia una tendencia a la experimentación con el lenguaje como expresa Echavarren, “Si la

vanguardista es una poesía de la imagen y de la metáfora, la poesía neobarroca promueve la conexión gramatical a través de una sintaxis complicada” (*Medusario*, 13).

Según Echavarren, los poetas Neobarrocos conciben su poesía como aventura del pensamiento más allá de los procedimientos circunscritos de la vanguardia y sostiene que “Aunque pueda resultar en ocasiones directa y anecdótica, la poesía neobarroca rechaza la noción, defendida expresa o implícitamente por los coloquialistas, de que hay una “vía media” de la comunicación poética” (19).

Los coloquialistas operan según un modelo preconcebido de lo que puede ser dicho. Los poetas Neobarrocos, al contrario, pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse de una estrategia específica, o de cierto vocabulario, o de una distancia irónica fija. Asevera Echavarren que “Puede decirse que no tienen estilo, ya que más bien se deslizan de un estilo a otro sin volverse prisioneros de una posición o procedimiento” (19).

Perlongher alude a que la poética de los Neobarrocos en la posmodernidad se caracterizó por su duplicidad. Subrayan los Neobarrocos la importancia de la invención y realzan cada uno de los esquemas formales en que se organizan las palabras nominales y verbales para sus flexiones para inmediatamente revertir esta organización de las palabras. En la posmodernidad los poetas siguen la periferia y dejan a un lado el centro. Se desviven por lograr el doble juego para emocionar al lector con una poesía puesta en escena para el asombro de los lectores y espectadores desde la butaca de pana o cuero. Siempre reluce en la posmodernidad y en su obra literaria el paradigma cultural que escribe totalmente reversible. Perlongher concuerda con la idea de Roberto Echavarren

de que las poéticas neobarrocas toman muchas técnicas y prácticas de las vanguardias particularmente en su tentativa y vocación de experimentación, agregando no son realmente vanguardias:

No son bien vanguardias porque carecen su sentido de ecualización militante de los estilos y su destrucción de la sintaxis; se trata antes, de una híper sintaxis, cercana a la manera de Mallarmé. Se lanza al mismo tiempo a reivindicar y reapropiarse del modernismo, recuperando a los uruguayos Herrera y Reissig y Delmira Agustini, entre otros. (26)

Néstor Perlongher en su corto prólogo de *Medusario*, expone que el poeta argentino Arturo Carrera, es el escritor que más relación textual tiene con Lezama Lima y Severo Sarduy. Según Perlongher, Carrera utiliza un estilo poético que sigue la veta subversiva de los cubanos y concluye que el Neobarroco argentino tiene dos raíces:

- 1) Osvaldo Lamborghini autor de *Fiord* (1969); y
- 2) Arturo Carrera autor de *La partera canta*. (1982)

La división en el Neobarroco argentino se debe a que Osvaldo Lamborghini embelesa con su vocabulario rebuscado lleno de significantes insinuados mientras que la veta de Arturo Carrera degrada a la mujer al describirla con lenguaje ordinario, reivindicando la fealdad.

Néstor Perlongher afirma que el Neobarroco contemporáneo tiene distintas variaciones e incluye temas específicos o importantes para ciertas colocaciones del universo hispano debido a que este ‘aire del tiempo’ se inició ya en distintas zonas del

mundo, desde el Caribe hasta el Cono Sur. Para Lezama Lima, la redacción toma la forma de tatuaje:

Con tanto capullo en flor, tanta guedeja de oro y tanta nalguita rubensiana a su alrededor, está el cifrador que ya no sabe dónde dar el cabezazo; intenta una pincelada y da un pellizco, termina una flor entre los bordes que más dignos son de custodiarse y luego la borra con la lengua para pintar otra con más estambre y pistilos y cambiantes corolas. (*Cobra*, 1974)

Por otro lado, Osvaldo Lamborghini percibe la poesía neobarroca como un tajo que corta la carne, rasura el hueso como se puede leer en “El niño proletario” (1973). Su descripción da a entender el dolor, la herida, la sangre, todo lo vinculado con el desmembramiento del cuerpo humano. Lamborghini declara que “Entonces todas las cosas que le hice: Le abrí un cana de doble labio en la pierna izquierda has que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo... Le rebané la mano y vi otro hueso, mientras Esteban agonizaba a punto de gozar” (29).

La muerte pronosticada por José Carrera es inevitable y guía la pluma del poeta. Le sigue la descripción nefasta y sombría en toda su escritura. Otros poetas Neobarrocos han surgido y se han situado en un punto entre el Neobarroco de Lamborghini y Carrera. Aparecen poetas Neobarrocos en varios países: Roberto Echavarren y Tamara Kamenszain en Argentina, Wilson Bueno y Paulo Leminski en Brasil, Diego Maquira y Gonzalo Muñoz en Chile, José Kozar, cubano en Estados Unidos, Juan Almela de pseudonombre Gerardo Denis de origen español, Coral Bracho, José Carlos Becerra,

David Huerta y Jacobo Sefamí en México, Rodolfo Hinostroza, Reynaldo Jiménez y Mirko Lauer en Perú, Eduardo Espina, Eduardo Milán y Marosa di Giorgio en Uruguay y Marco Antonio Ettedgui en Venezuela. Echavarren ilustra el estilo de los poetas Neobarrocos apuntando al incesante método de darle un giro al nivel de referencia creando otro para impedirle al lector una lectura lineal haciendo la lectura difícil, provocando el caos predicho por Calabrese.

Características del neobarroco de Omar Calabrese

La presente tesis se apega a la idea de Omar Calabrese respecto a que en esta época de pérdida de valores, el Neobarroco consiste en la búsqueda de un lugar para valorar y entender la pérdida de la integridad. A través del análisis de la cultura contemporánea, sobre todo de la cultura popular de la música, el arte, la literatura, el cine y la televisión, Calabrese traza las características propias de la estética neobarroca que se perfilan a continuación.

Ritmo y repetición (Replicantes)

Ritmo y repetición se refiere a la figura de replicantes que nacen como “robots” completamente similares a un original, como por ejemplo el hombre, del que mejoran algunas características mecánicas (la fuerza por ejemplo), y se hacen autónomos del original. Se parecen las características aún más, a él bajo el aspecto estético y sentimental. En resumen, la oposición se hace entre “autómatas” y “autónomos”. Algunos ejemplos de replicantes son filmes de serie como *Blade Runner*, telefilmes,

remakes, novela de consumo, cómics, canciones que resultan como productos de mecánica repetición y optimización del trabajo que resulta en una estética de la repetición.

El hábito, el culto y la cadencia son comportamientos repetitivos. Los elementos de la repetición textual son la invariante, la serie (los tipos) y la variable. Un ejemplo que ofrece Calabrese de telefilme es *Rin Tin Tin*, que se repite en situaciones diversas. El perro, Rin Tin Tin, siempre salva a una persona, a saca a alguien de apuros en distintas situaciones. Algunos ejemplos de productos distintos a un original pero que resultan, al contrario idénticos incluyen a los episodios de *Army Wives*. El procedimiento empieza a partir de las estructuras repetitivas en el texto.

El entusiasmo por el ritmo y la repetición en la poesía moderna se manifiesta desde la experimentación con el azar de Stéphane Mallarmé en su libro *Un coup de des* (1956) el cual ha influido de gran manera a los poetas actuales según el análisis de Friedrich en su libro *Estructura del arte moderno de Baudelaire hasta nuestros días* (1974).

Este fervor por el ritmo y la repetición de Mallarmé estimula a Calabrese a desarrollar su premisa de los productos de ficción actuales, que si bien nacen de una manera mecánica y masiva, “involuntariamente” producen una estética: “la estética de la repetición” (44). La repetición de situaciones, temas y de programas prevalece aún en la actualidad ya que vemos ejemplos en películas como *Indiana Jones* y en serie televisivas como *The Suite Life of Zach and Cody*, *Grey's Anatomy* y *E.R.*

Límite y exceso (dos geometrías)

Límite y exceso son dos tipos de acción cultural y tipos de acción que una cultura no experimenta siempre. Hay periodos en que prevalece el gusto por establecer normas perimetrales y otras en el placer de romper las existentes reglas. En el caso del Neobarroco se privilegia la ruptura con las normas establecidas por lo clásico. Es menester establecer el límite y saborear el exceso que pertenece al Neobarroco. La definición de límite es topológica, no analítica. Un límite es un confin de valores de un entorno en el que todos los puntos gozan de la misma función. Si se derriba el límite, se elimina el entorno y se crea otro. Toda presión sobre el límite tiene una tensión. Se refleja en nuestro lenguaje precisamente en el campo cultural más que en el matemático y contiene memoria de la especialidad. (66) Por ejemplo el término latino *limen* significa umbral de una casa y define la oposición entre interno y externo. Calabrese ofrece un ejemplo de exceso es la palabra “colmo” como lo máximo sostenible siendo el punto más alto de una curva cualquiera.

Lo opuesto a “límite” es la imagen de exceso derivada del latín *excedere*, “ir más allá”, que refleja la superación de un límite desde el punto como una salida a un centro cerrado. En los hechos culturales, algunos ejemplos son el límite de la paciencia y el exceso de maldad que se manifiesta en la sociedad. Se manifiesta la tensión del confin de un sistema de normas sociales o culturales que ponen en riesgo el sistema existente. Como explica Calabrese “En efecto, el límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo. El exceso es la salida desde el

contorno después de haberlo quebrado. Atravesado; superado a través de un paso y de una brecha” (66).

La tensión al límite de las reglas que hace homogéneo un sistema se observa en todos los campos del saber contemporáneo: desde el arte a la ciencia, desde la literatura hasta el comportamiento individual, desde el deporte hasta el cine. Una constante en este sistema es la de experimentar la elasticidad de su confín. Todo lo extremo estira la elasticidad causando la ruptura. Por lo tanto manifiesta Calabrese que:

El caso más típico en la historia del arte es el del tardo renacentista, manierista y después barroco que extremiza los datos de la perspectiva lineal variando “al límite” el punto de vista, de fuga, de distancia.

Consecuencia: la producción de una serie de modelos más allá de los cuales la perspectiva se autodestruye como el “trompe-l’œil”, el encuadre, la anamorfosis, el escorzo. (67)

Ejemplos de exceso actual son la sexualidad reflejada por personajes del rock contemporáneo. La ambigüedad de Prince o Michael Jackson, el hermafroditismo de Boy George, el video clip *Yankee Robot*, donde todos tienen posición de coito incluyendo la felación representado por el sexo (masturbación del micrófono o del mástil de la guitarra, uso de cable entre las piernas.)

Detalle y fragmento (La parte y el todo)

El espíritu del tiempo deslumbra la pérdida de la totalidad, la aceleración y la exageración en el Neobarroco que de cualquier modo anuncia el final o el ocaso. El

detalle de los sistemas o su fragmentación se hacen autónomos y hace que se pierdan los cuadros grandes de la referencia general. El detalle y el fragmento aluden a una integridad, a un corte y ruptura. Algunos ejemplos son: el efecto pornográfico que se efectúa por medio el *close-up*, o la práctica de enfocar la cámara en la parte sexual del hombre o de la mujer para lograr mayor efecto en la audiencia y el fragmento en poesía que logra el mismo efecto en el lector. Un buen ejemplo es el film *True Stories* de David Byrne: donde la ideología del fragmento es incluso constitutiva. Byrne ha rodado la película de una verdadera recogida de recortes de periodo que narraban hechos minúsculos de la crónica de la vida americana, sin relacionarse uno con otro (101).

Inestabilidad y metamorfosis (Monstruos)

Basada en la tradición filosófica Calabrese explica la dialéctica entre la idea de todo o totalidad o globalidad y la idea de parte o porción o fracción y el funcionamiento del todo o de sus partes al mismo tiempo. Según Calabrese desde un nivel semántico de base, se puede articular un mero sistema de diferencias lexicales, el cual puede tornarse útil cuando, en breve, para analizar no tanto términos verbales, para analizar o de producir el sentido como detalle o fragmentos. En resumen, el detalle y fragmento acaban por participar del espíritu del tiempo y la pérdida de la totalidad. Algunos ejemplos son: *El increíble Hulk*; *Un hombre lobo americano en Londres* y su parodia en *Thriller*, clip para la homónima canción de Michael Jackson rodado por el mismo director John Landis. Otros ejemplos más recientes son *Twilight*, *Even the Hills have Eyes*.

Al lector se le pide así que se abandone al delirio de las metamorfosis y de la inestabilidad de lo que se narra. Estamos en este caso en presencia de una inestabilidad de las figuras arquitectónicas o mejor dicho, se representa en la inestabilidad. Por ejemplo, en la novela de Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) traducido al español como *Si una noche de invierno un viajero*, encontramos a un lector desafiado luchando por encontrar oculta la unidad en la variedad y, sin embargo invitado a gozar del conflicto entre los dos planes. En la novela de Umberto Eco, *Il nome della rosa* (1980) traducido al español como *El nombre de la rosa*, según Calabrese, el desafío es en inverso: reencontrar lo directo en lo homogéneo y el placer en una excavación necesaria a la operación, con las trampas que éste permite, el camaleonismo o camuflaje de Zeligo o el amorfismo o la imprecisión de la “cosa”, que ejemplifica la preferencia a la monstruosidad (114).

La cosa, era un monstruo impreciso apatiquísimo que causaba el miedo en la sociedad, que no reconocía lo que era ni podía clasificarla haciendo que la catástrofe no se hiciera esperar.

Desorden y caos (el orden del desorden)

Durante todo el curso de la historia occidental se han contrapuesto dos series de nociones: la de orden, regla, causa, cosmos finitud, y la de desorden irregularidad, azar, caos, indefinido. Calabrese manifiesta que ya no existe la clarividencia tradicional de las cosas sino que, “La percepción tradicional – estática – ya no está. Se necesita un crecimiento de destreza perceptiva y de velocidad gestáltica. Será por eso que la estética

del caos es más adecuada a las jóvenes generaciones, fisiológicamente dotadas del mecanismo necesario para su realización y comprensión” (145).

En los últimos años, a partir de presión concomitante de algunos descubrimientos científicos y de algunas teorías filosóficas el desorden, el azar, el caos y la irregularidad han sufrido una radical mutación en la ciencia y en la ciencia de la cultura.

De acuerdo a la hipótesis de Calabrese, los objetos fractales se definen como cualquier cosa cuya forma sea extremadamente irregular, extremadamente interrumpida o accidentada, sin importar cualquiera que sea la escala en que son examinados. Podría ser natural o artificial, que muestren intuitivamente una forma fractal, por ejemplo, lo accidentado de una costa, el perfil de los copos de nieve, la distribución de los agujeros del queso gruyere, la forma de los cráteres de la luna, o una red fluvial.

Consecuentemente Calabrese explica que:

En una dimensión de unidad sería: cero dimensiones para el punto, uno para la línea, dos para la superficie y tres para el volumen. En la monstruosidad geométrica, la exigencia de dimensiones no enteras, correspondientes a fracciones resultan con frecuencia en objetos fractales. Los fractales aparecen a menudo en el Neobarroco como producción sustancialmente cultural. (140)

Algunos ejemplos fractales son los objetos incrustados de barniz multicolor de Keith Haring, la producción de grandes murales en materiales atormentados de Marco Gastini, en las terracotas de Corrado Morelli o los fragmentos de autorretratos de Carlo Alfano.

Nudo y laberinto (la imagen de la complejidad)

El laberinto es un complejo símbolo figurado de la astucia. El nudo, el meandro, la trenza son símbolos de pérdida de una visión global de un recorrido racional y del ejercicio de una inteligencia aguda para encontrar el desenlace. Es evidente el placer del extravío y del enigma. En la literatura, la novela *Duluth* (1983) de Gore Vidal es un laberinto porque no existen ni entradas ni salidas para la trama en una novela que pone al revés muchos mitos de la sociedad moderna. Los personajes transgresores e insólitos critican la forma de vida norteamericana.

El nudo encierra un enigma, pero el problema no se encuentra en desatarlo sino en poder discernir por medio del movimiento un único hilo que parece transfigurarse en dos. En efecto, esto verifica que estamos ante una oposición entre la estabilidad y la transformación. (49)

Calabrese ofrece como ejemplo de nudo en el cine y opina que, “la película *Casa blanca* con Humphrey Bogart reafirma el film que proyectado hacia la insignificancia, se hace inestable por intervención externa, del ambiente.

Complejidad y disipación (estructuras disipadoras)

La irreversibilidad juega un papel esencial en la naturaleza por eso vivimos en un mundo de riesgo, donde la indeterminación es la regla. Es un intento por agotar un estilo. Pero agotándolo el contacto con el ambiente de la contemporaneidad hace de ellos, los participantes del cambio en el sistema que caduca, los partidores de un orden nuevo, por ejemplo se ha extenuado el gusto por la pintura clásica, en su lugar a llegado

la pintura contemporánea. Las estructuras disipadores, precisamente aceleran su consunción semántica y producen nuevas estructura fuertes” (168).

Más-o-menos y no-sé-qué (el placer de la imprecisión)

Calabrese se refiere al más-o-menos o un no-sé-qué que no es nada menos que la obscuridad en el lenguaje para perturbar el sistema. El idioma y el vocabulario se usan para encubrir el sentido y hacer más difícil su entendimiento. La música de Cage y Cardini, quienes han efectuado provocaciones silenciosas es ejemplo de la nada. En la literatura, la nada puede encontrarse en los minimalistas americanos, luego imitados en Europa, proceden a la anulación del texto narrativo, pero sin sustituirlo con la experimentación de los años 50 y 60. (185)

Aquí la vaguedad es el toque de delicia en la lectura y en las artes. Aunque el más o menos es un factor difícil de identificar, Calabrese enumera varios niveles de significados del fenómeno que se pueden aplicar a su estudio:

- 1) Aquel por el cual la definición de un objeto se conoce por no ser completamente verdadera.
- 2) La definición de un objeto es dada como el intervalo entre dos umbrales extremos. El nivel del encuadre, que funciona sustituyendo, a un elemento exacto, un intervalo dentro del cual este se coloca.
- 3) La aproximación por relación al grado de precisión requerido por la pregunta sobre el objeto.

- 4) En el lugar del segundo nivel, llamado intervalo de la tolerancia, se sustituye el llamado intervalo de confianza que consiste en hacer la hipótesis de que un objeto es aproximable entre dos umbrales y en creer que haya una posibilidad de que la hipótesis sea verdadera. (170-171)

Distorsión y perversión (geometría no euclidiana de la cultura)

El concepto de distorsión y perversión retiene un concepto demasiado delimitado. Muchos exegetas del posmodernismo han juzgado la cita como uno de sus principales modos de expresión. La novela, *Il nome della rosa* traducida al español como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco usa tantas citas ajenas que el mismo Eco propone que ninguna es suya. La cita es siempre incierta, dudosa, ocurre la desestabilización de su propia fuente y del contenido.

La distorsión y la perversión son características renovadoras adoptadas de los medios masivos y de la red cibernética universal que se aplican a la poesía y se manifiestan específicamente en la obra de los poetas tratados en este estudio. Las características subrayadas por Calabrese reinciden en la obra de los poetas estudiados en esta disertación, Espina y Perlongher coinciden además en su complacencia por el erotismo.

De esta manera, profundizaré en la poesía neobarroca hispana a partir de dos de los poetas más representativos de América Latina a fines del siglo XX y principios del XXI, considerando la actitud que de acuerdo a Calabrese.

Primero analizaré la poesía de Eduardo Espina incluyendo los poemarios: *Niebla de pianos* (1975), *La caza nupcial* (1993) y *El cutis patrio* (2004) estudiando precisamente las nociones de Neobarroco y erotismo. Después examinaré la poesía de Néstor Perlongher y analizaré el poemario que antóloga toda su obra, *Poemas completos* (1980-1992) e incorporaré también aquí el análisis de las nociones de Neobarroco, erotismo también.

Erotismo

Conforme el diccionario de la Real Academia la palabra erotismo tiene tres significados: amor sensual, carácter de lo que excita el amor sensual y exaltación del amor físico en el arte. Para tratar de entender la noción de erotismo es fundamental referirnos al libro del teórico francés Georges Bataille, *L'érotisme*, (1957) traducido al inglés como *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*, (1962) y finalmente se publica como *Erotism: Death And Sensuality* y traducido por Mary Dalwood (1991). Bataille concreta el erotismo de la siguiente manera, “Eroticism, unlike simple sexual activity, is a psychological quest independent of the natural goal; reproduction and the desire for children” (11). Georges Bataille explica la relación del erotismo y de la experiencia interior así, “Erotism is one aspect of the inner life of man. We fail to realise this because man is everlastingly in search of object *outside* himself, but this object answers the *innerness* of the desire” (29).

Según Bataille, el erotismo es una experiencia interior, es el desequilibrio en el cual el ser se replantea a sí mismo y de un modo consciente. Del erotismo cabe decir que

es la aprobación de la vida hasta la muerte porque siempre buscamos lo inalcanzable. En cierto sentido el Ser se pierde objetivamente, pero entonces el Ser se identifica con el objeto que se pierde. Para pasar de un estado normal al estado erótico, sostiene Bataille, se necesita disolver ese Ser constituido en el orden discontinuo y para ello es necesario estar desnudos porque la desnudez se opone a ese ser cerrado que somos comúnmente.

El crítico francés comenta que la idiosincrasia es primordial y sostiene que lo maravilloso del erotismo, entre muchas cosas más, es que la individualidad que somos se ve así desposeída aunque sea por unos instantes y en su lugar hace su presencia el deseo y la rotura de los límites en la plenitud del instante. Basado en la definición de erotismo de Bataille, este capítulo tratará de describir y definir las nociones de erotismo en la obra respectivamente de los poetas estudiados en esta tesis, pero particularmente en la de Néstor Perlongher, quién dedicó sus estudios y su vida al propósito de romper el silencio de las víctimas de los seres marginados.

Bataille teoriza que el erotismo es una actividad mental porque el deseo no consigue realizarse jamás. La actividad mental incluye el invento creativo, el anhelo, lo sublime y todo lo que el hombre desee tener y que nunca podrá alcanzar.

El autor de *L'érotisme* destaca tres tipos de erotismo y manifiesta que, “I intend to speak of these three types of eroticism in turn, to wit, physical, emotional and religious” (15). Él ve tres tipos de erotismo que abarcan lo físico, lo emocional y lo religioso. El crítico francés mantiene que si se requiere una definición de erotismo, el punto de partida para encontrar la expresión justa, sería la actividad de la reproducción sexual.

El crítico francés distingue tres modos de disolver la expresión individual y recuperar cierta vaguedad procedente de la fusión: la orgía, el amor, lo sagrado. La pérdida de la expresión individual facilita las actividades en grupo. Bataille advierte que por medio de la orgía se llegaba a la disolución de los cuerpos, pero estos se restauraban rápidamente e instauraban el colmo del puro cuerpo. En el sentimiento del amor, en cambio, la salida de si es más duradera. Pero sólo en la disolución del cuerpo en lo cósmico o bien sea en lo sagrado es que se da el éxtasis total, la salida de si definitiva.

(87)

Resumiendo el significado de erotismo, en esta tesis erotismo es toda creación originaria del deseo inalcanzable del poeta, ya sea espiritual, sexual, física, o geográfica o a través del cuerpo o cualquier técnica o método que aproveche el autor para lograr escaparse del lugar o estado o espacio del cual él o ella quieran salir.

Homoerotismo

Es necesario agregar la crítica de la homosexualidad para entender el deseo y el homoerotismo en la poesía de Néstor Perlongher, un poeta autodefinido homosexual y defensor de los derechos de los marginados. Su poesía esta repleta de erotismo tanto homosexual como transgresor. Por lo tanto, es necesario repasar la teoría de Georges Bataille en *Erotism Death & Sensuality* (1957), donde relaciona el erotismo con la transgresión de lo socialmente, culturalmente y religiosamente prohibido en el espacio de la experiencia.

Bataille asocia el erotismo con la experiencia vital en su extrema forma postrera:

la muerte. Destaca el crítico francés que los extremos del vigor se enarbolan como el erotismo. El exceso y la exuberancia de la energía vital que se revela en el acto sexual, en la violencia, en la guerra, en la agresión y crimen, y en el sacrificio humano conllevan a cierta ambigüedad de la realidad. Esta energía causa cierta unidad que visualiza la sobre abundancia o podría simplemente desperdiciarse:

In the fields of objective reality, life always brings into play, except when there is impotence, an excess of energy which must be expended, and this super-abundance is in fact either used up in the growth of the unity envisaged or it is quite simply wasted. Hence sexuality as a certain ambiguity. (94)

La sexualidad siempre es equidistante con la vida porque es un objetivo auténtico como la realidad de perpetuar la especie. Se utiliza la energía sobreabundante y siempre la considera Bataille una ambigüedad.

La teoría *Queer*

La teoría *queer* nació de manera colectiva no de una sola teoría. Es el resultado de muchas influencias y fuentes incluyendo el movimiento hemofílico, la liberación gay y el lesbianismo. En el mundo político y académico la palabra *queer* recientemente ha sido marcada por un cambio sufrido en los últimos años en la sexualidad desde el foco de una supuesta esencia en las supuestas categorías esenciales como gay y lesbiano para ser más fluidos o nociones gay de la identificación sexual.

La teórica Annamarie Jagose, en su libro, *Queer Theory: An Introduction* (1996), utilizando la obra de teóricos como Judith Butler y David Halpern, alega que la teoría gay tiene el reto de crear nuevas maneras de pensar, no sólo en identidades fijas como la heterosexualidad y la homosexual, sino incluyendo las nociones esenciales de la sexualidad y de género incluyendo al hombre y la mujer.

De acuerdo con esta postura, Eve Kosofsky Sedgwick en el libro *Epistemology of the Closet* (1990) postula que las oposiciones binarias limitan la libertad relacionada a la sexualidad por igualar y limitar la sexualidad a los homosexuales o heterosexuales en oposiciones binarias estructuradas (1). Asegura Sedgwick que (mi traducción):

Aunque no haya un consenso crítico en los límites de definir lo que no se puede determinar *queer* siendo uno de sus encantos más ampliamente promovidos...*queer* describe a esos gestos o modelos analíticos que dramatizan las incoherencias en las relaciones supuestamente estables entre el sexo, género y sexualidad. Deseo...*queer* se enfoca en lo no bien apareado entre sexo, genero y deseo. (29)

El concepto *queer* ha proliferado desde los años 90 porque ha logrado estructurar el impulso homofóbico de manera importante. Han ocurrido cambios en la sociedad que ha tomado consciencia de las realidades de las distintas preferencias sexuales de las personas separadas de género. Aparte de incluir en la proposición *queer* los desarrollos académicos también incluye un conocimiento de la sexualidad. Ahora se ha alcanzado una definición más explícita debido a que ha ocurrido un cruce de líneas de identificación (5).

Para Sedgwick el término *queer* sólo puede enfatizar lo autodescriptivo hasta el punto donde la palabra se refiera a la autoidentificación y no a las observaciones empíricas de las características de la gente. Hay varias definiciones que proveen una descripción que incluye o excluye a ciertas esferas de personas no heterosexuales y esa es la mayor diferencia. En resumen, no hay una definición exacta de lo *queer* porque este concepto de ruptura brusca no es tan útil para entender la identidad, la comunidad y la política que problematizan las consolidaciones normativas de sexo, género y sexualidad. La teoría *Queer* realmente es una crítica de las versiones naturales que se resisten a lo normal. La teoría *Queer* enfatiza este aspecto del término *queer* que abarque todas las posibilidades, espacios, disonancias y resonancias, lapsos y excesos de significante que constituye elementos de todas las personas de género y sexualidad no se puede generalizar rígidamente.

Sin embargo Daniel Torres, en su libro *Verbo y carne en tres poetas de la lírica homoerótica en hispanoamérica* (2005) refuta el uso del término “gay” para identificar la literatura contemporánea de Hispanoamérica. Según él cuenta con un canon emergente de textos “maricones” que presenta al sujeto homosexual en el desarrollo de diferentes estadios de lo que se puede considerar la constitución de una identidad a partir del cuerpo.

Por lo tanto Torres desprecia el término “gay” como expone en la nota #1 al pie de página:

Se reapropia aquí el término “maricón” de su acepción más despectiva y común de “marica” u “hombre afeminado u homosexual” o “persona

despreciable o indeseable”. Al usarlo de manera académica, al referirse a una modalidad de estilo, se rescata del uso ofensivo, vulgar y popular para recontextualizarlo en los límites de una identidad constituida: la del hombre que ama o desea a otro hombre con toda la dignidad que esto implica. (15)

Concuerdo con la opinión de Torres que “gay” es sombrilla de términos para referirse a todas las personas no heterosexuales con fines de estar políticamente correctas en Estados Unidos y se usará la palabra no heterosexual evitando así connotaciones despectivas.

En resumen, este capítulo de introducción evoca el propósito de este estudio de entender la poesía de dos de los poetas más sobresalientes y representativos de la poesía neobarroca del Cono Sur de los años 80, Eduardo Espina y Néstor Perlongher que abandonaron Uruguay y Argentina para poder tener libertad de expresión. Esta tesis se enfoca en los estudios de la poesía barroca, la poesía del modernismo hispanoamericano, y la poesía de la lírica moderna. Este estudio hizo una investigación de la modernidad y de la posmodernidad enfocándose en los teóricos más sobresalientes como Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Linda Hutcheon, Umberto Eco, Alessandra Luiselli, entre otros. Se repasó la poesía de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud, Además se estudió la teoría de Georges Bataille para estudiar las nociones de Neobarroco y erotismo respectivamente. Analizaré la teoría *queer* con los teóricos Eve Sedgwick y Annamarie Jagose.

CAPÍTULO II

NEOBARROCO Y EROTISMO

EN LA POESÍA

DE EDUARDO ESPINA

Porque a la dicha hay que llamar para que
llegue *La caza nupcial*

Trayectoria literaria

Este capítulo busca entender la especificidad de las nociones de Neobarroco y erotismo en la poesía de Eduardo Espina (Montevideo, Uruguay 1951) enfocándose específicamente en los poemas incluidos en *Niebla de pianos* (1975), *La caza nupcial* (1993) y *El cutis patrio* (2006) teniendo en cuenta el trasfondo histórico del Uruguay. Para valorar el desarrollo de dichas nociones es preciso repasar el corpus textual de los poemarios de Espina antes de llegar al estilo que determinantemente distingue su poesía.

Espina ha escrito las plaquetas *Niebla de pianos* (1975), *Dadas las circunstancias* (1977) y *Valores personales* (1982). Ha publicado los libros de poemas *La caza nupcial* (1993), *El oro y la liviandad del brillo* (1994), *Coto de casa*, (1995), *Lee un poco más despacio* (1999), *Mínimo de mundo visible* (2003) y *El cutis patrio* (2004). También publicó los libros de ensayo: *El disfraz de la modernidad* (1992) y *Las ruinas de la modernidad* (1995). Como preámbulo al enfoque poético de este capítulo es conveniente dar una breve descripción de sus obras literarias no estudiadas aquí.

Niebla de pianos es un poemario de múltiples juegos sonoros y exuberancia metalingüística que rompe los límites del lenguaje y que no sigue las reglas gramaticales convencionales. En *Dadas las circunstancias* el grado de experimentación se incrementa al igual que la complejidad lingüística. El poemario *Valores personales* homenajea a figuras famosas que impactaron al poeta e incluye diálogos, citas de distintos autores y figuras populares que introducen a personajes tan heterogéneos como Marilyn Monroe, René Magritte, Superman, Muhammad Ali, Heraclitus, Góngora, Emily Elizabeth Dickinson, Walt Whitman, Lautréamont, Dostoyevsky y Dante. En este libro la voz de Espina permanece aún dentro de los límites convencionales del verso pero ya con despliegues Neobarrocos.

Los poemarios *El oro y la liviandad del brillo* y *Coto de casa* parecen ser más accesibles porque dan la ilusión de transparencia debido a la práctica de utilizar pocas sílabas que resultan en palabras cortas, pero aun son herméticos. Ambos libros son breves y de forma más tradicional pero no persiguen un tema común. El libro *El oro y la liviandad del brillo* manifiesta las relaciones entre el mundo natural, la designación y el sujeto.

Coto de casa contiene poesía sobre la relación entre la visibilidad y el significado, resultando en poemas muchas veces meta literarios. Aunque parezca existir un hilo de lectura, al recapitular notamos que el sentido o la historia en *La caza nupcial* o los méritos del sujeto homenajeado en *Valores personales* son en verdad, escurridizos y difíciles de sujetar o precisar.

Entonces habiendo brevemente discutido la trayectoria literaria, incursionaré en

el trasfondo social y cultural en cual se desarrolla la obra del poeta. Espina pertenece a la generación de los ochenta que experimentó la represión política del Cono Sur, específicamente el Río de la Plata, y que obligó a muchos a abandonar su patria. Ciertamente el poeta uruguayo ha vivido más de la mitad de su vida en los Estados Unidos pero primordialmente en el estado de Texas. Él ha dicho en muchas entrevistas que se considera un ciudadano de USA(GUAY), el cual considera su propio país. Esto incrementa una polémica sobre la ubicación de la poesía en los textos del poeta uruguayo porque diversos críticos lo consideran barroco, otros Neobarroco, o poeta del lenguaje y aún otros aseguran que su obra es imposible de catalogar. Se establece por lo tanto que la clasificación de su poesía no es fácil.

Para Roberto Echavarren, el recopilador de los poemas de la antología *Medusario: muestra de poesía neobarroca* (1996), la poesía de Espina cabe dentro del término Neobarroco y, desde luego, incluye en *Medusario* varios de los poemas de *La caza nupcial*. Coincide con la opinión de Echavarren el poeta peruano Roger Santiváñez, quien califica la poesía de Espina de neobarroca e influenciada por la vanguardia o el surrealismo en el artículo “La Poesía Neobarroca en *La caza nupcial*”:

El volumen lo forman 58 poemas, casi todos escritos a manera de prosa poética o tal vez sería mejor decir en versos estructurados en caja, diseñando cuadrados o largas tiras—unas más anchas que otras— sobre la página en blanco. En esta actitud, Espina ya nos está dejando ver su impronta vanguardista, su capricho barroco —diríamos—, su afán experimental: no hay estrofas ni tampoco verso libre tal como lo

conocemos, sino una nueva especie de composición fluida e ininterrumpida que –en la base– parece querer reflejar la corriente del pensamiento (en esto se hallaría cerca del surrealismo), pero no es onírico su objetivo, sino más bien barroco. (1)

No obstante las observaciones de Santiváñez, la mayoría de los críticos consideran a Espina un poeta Neobarroco precisamente por su afán de deconstruir la forma lineal a la cual los lectores están acostumbrados a seguir.

La crítica norteamericana Jill S. Kuhnheim, en su libro *Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century: Textual Disruptions* (2004), considera la poesía de Espina neobarroca y la compara con el lenguaje de la poesía de los *language poets* norteamericanos, dado el grado de desnaturalización del lenguaje. Ella asegura que se debe estudiar más a fondo y observar las diferencias y similitudes entre ambos.

El crítico español Enrique Mallén del mismo modo sitúa la obra poética de Espina en la corriente literaria neobarroca. En su artículo “Conciencia poética y lenguaje en la obra de Eduardo Espina” Mallén postula que el objetivo de Espina es lograr un enfoque detallado sobre el lenguaje poético entendido como nivel representacional, a través del cual el autor se propone alcanzar una más adecuada visión de la realidad y sostiene que, “el poeta tiene el papel del vidente pues apunta a una realidad con/figurativa más profunda que la comúnmente aceptada: la sabiduría de lo oculto” (165).

Para el escritor y crítico mexicano Carlos Monsiváis el arte neobarroco en principio es elitista y representa una realidad disimulada. Para, Monsiváis el Neobarroco

se caracteriza por lo popular. (Monsiváis 1994: 308) El ejemplo más importante que ofrece Monsiváis en cine y teatro es el singular actor Mario Moreno Cantinflas, quien en los años treinta y cuarenta logró, por medio de las posibilidades cómicas y lingüísticas, perfeccionar el arte asombroso de decir mucho sin decir nada. Observa Monsiváis que Cantinflas empalma los sujetos y verbos, olvidando los predicados, deja perplejos a sus interlocutores, haciendo castillos de la nada, tal como se observa en el siguiente ejemplo (un sketch de los años treinta del teatro frívolo):

Mire baboso pelado... ¡Aguántese! Total –Pero no, porque eso sí ni modo. Ora que tú no te das cuenta, pero tenemos hartos vacilaciones, l’otro día me agarró uno en el teléfono, mira como serás... porque total cuando se encuentra uno luchando por la unificación proletaria. necesidad había d’eso, porque tú y yo, pues no, pero lo que tú. total... ¡ya pasó! porque luego resulta que..., ¡qué trais mano! No señor, cual yo, luego luego salen con sus babosadas, y que son muy populares... ¡voy joven! (Monsiváis, 1994: 302)

Aquí, insinúa Monsiváis que lo popular puede ser neobarroco, como en el caso de Cantinflas, pero lo confirma al hacer la siguiente pregunta, “Puede de alguna manera ser popular la literatura Neobarroco”? No en principio, hacen falta lectores especializados capaces de entender sus múltiples significados o eso se pensaba antes de la difusión muy vasta de escritores al parecer herméticos de disfrute minoritario” (Monsiváis, 1994: 308).

Fue tanta la aceptación que tuvo el arte de Cantinflas que la Real Academia Española agregó el verbo *cantinflear* al diccionario. La vigésima segunda edición del diccionario de la lengua Española de la Real Academia en línea define el verbo *cantinflear*:

1. intr. Cuba y Méx. Hablar de forma disparatada e incongruente y sin decir nada.

2. intr. Cuba y Méx. Actuar de la misma manera.

La edición internacional del diccionario tiene la entrada de *cantinflear* con el significado dado en inglés, pero no enseña el verbo *cantinflear* en el lado inglés. Según este diccionario, *cantinflear*:

1. to babble.

2. to talk gibberish. *Oxford Spanish Dictionary*. (106)

El ejemplo proporcionado de Cantinflas demuestra que lo popular sí puede ser neobarroco también. Como ya se ha dicho, el escritor mexicano comenta que “Los de Cantinflas son puros castillos en el aire”. (Monsiváis, 1994: 302) insinuando que lo dicho por Cantinflas refleja una acumulación de afirmaciones que no dan una idea completa. En efecto, en los castillos en el aire hechos de la nada por Cantinflas encuentro vasos vinculantes con la poesía de Espina, quien edifica situaciones, posibilidades y devenires de la inexistencia. Esto en sí es una característica neobarroca que multiplica la significación de la palabra sin llegar a una finalidad.

Por su parte la crítica argentina, Mirian Pino en su artículo “*El cutis patrio* de Eduardo Espina: poética neobarroca y fábula de identidad nacional” de cierto modo

concuerta con la opinión de Monsiváis con respecto al aspecto cultural de la poesía de Espina y enfiló hacia el lenguaje como una preocupación sociocultural que se expresa en el análisis de *El cutis patrio* y relaciona la poesía neobarroca con la teoría de Bajtín en lo tocante a la estilización paródica, como resultado de formas carnavalizadas y por ello polifónicas.

Escribe Pino:

Uno de los aspectos más interesantes que es posible señalar en la renovación poética del Neobarroco latinoamericano es su capacidad para aglutinar en un montaje multiforme un conjunto de operaciones escriturales que patentiza una propuesta donde es posible escuchar bajtinianamente los lenguajes sociales más allá de las cristalizaciones teóricas como poética autorreferencial. Habida cuenta que una lectura a primera vista pueda parecer que aquel no se relaciona con “la trinchera”, la preocupación por el lenguaje poético como dimensión central permite auscultar su base social. En esta dirección, creo que Néstor Perlongher marcará los caminos a seguir para sortear la dificultad de ciertos textos y ciertas lecturas impropias que se apoderan de la literatura para vaciar sus referentes y propiciar desde allí un trabajo exhaustivo con el lenguaje. (1)

Además, en su artículo “*Enigma de (Poe)sía: “El burro” de Roberto Bolaño y “Gas de los matrimonios” de Eduardo Espina*” (2008), Pino reconoce el problema de mercadeo de libros y manifiesta que no es fácil vender libros cuando la intención del autor es escribir libros intelectuales y no de consumo fácil:

es mi intención hacer devenir esta reflexión en acto de fe que implica el placer del texto, placer basado en un a priori, en un principio situado más acá de la *tekné* o del discurso científico y que es relacionable a una existencia evidente: los lectores, la lectura, la comunión con la lectura y la escritura. Placer que me condujo a vagabundear por los meandros de la poética de estos autores, por una certeza luminosa como es la imposibilidad de una lectura “estatal” para centrarme en la imposibilidad del sentido único; situarme en un *malestar* que se capta en el divague por el ritmo de dos fintas de la poesía que implica romper con la tradición de un margen triádico: geográfico, cultural y de las políticas literarias. En decir, ingresar distraídamente por la poética del sabotaje. (1)

Por su parte el poeta y crítico peruano Miguel Ángel Zapata ve en la lírica de Espina un valor estético del barroco, varias influencias literarias, así como una mezcla de periodos, como los afirma en su artículo “Poesía Hispanoamericana fin de siglo: Eduardo Espina y el Barrococó”:

Asimila tanto el lenguaje poético del Siglo de Oro español como las experiencias pre vanguardistas de algunos de sus coterráneos. No en vano, esta lírica continúa una tradición de ruptura iniciada en el Uruguay a principios de siglo . . . y Espina utiliza el lenguaje de apoyatura a millares de sensaciones que fluyen en el texto (...) Aquí lo barroco ejerce su poder en cuanto a la producción del placer: el placer de acoplar imágenes y sensaciones que no tienen fin. (721)

Zapata encuentra una relación entre la obra de Espina y los poetas uruguayos Julio Herrera y Reissig y Delmira Agustini pues el estilo, los temas y la dificultad están presentes en todos ellos. Para Zapata la poesía de Espina es un eje importante en la poesía hispana y afirma que “Lo mismo que *Trilce* de César Vallejo, *Altazor* de Vicente Huidobro, *Lamasmédula* de Oliverio Girondo o *Dador* de Lezama Lima, *La caza nupcial* de Eduardo Espina es un libro seminal en la poesía hispanoamericana del siglo veinte” (728).

Pese a la opinión de Zapata, Echavarren asevera que el amontonar imágenes y sensaciones interminables no constituye solamente un gozo sino que distingue dos estrategias estéticas que confluyen en el mismo lenguaje:

La constante variación formal que hace el texto un espacio de desplazamientos, la desarticulación de la acción y de la unidad, la banalización de toda la realidad como un gesto deliberadamente anacrónico y la cursilería adaptada del habla diaria, que son los elementos propios del rococó, dialogan con modalidades diseñantes propias del barroco, como ser el horror al espacio vacío (que hace desbordar significantes en la página), el renunciamiento a nombrar una concretidad discernible, el apego por lo corporal, y el propósito de reivindicar la fealdad como suprema manifestación estética. (*Medusario*, 426)

Por su parte Gustavo Verdesio difiere de la opinión de los críticos que consideran a Espina un poeta Neobarroco, ya que según él, Espina es un poeta totalmente barroco. En su artículo “*Valores personales y La caza nupcial: Dos textos ilegibles*,” Verdesio

opina que “el estilo de los poetas del Cono Sur es barroco y sostiene que algunos críticos alemanes del barroco colocan a Espina en el rococó” (10). Sin embargo, el propio Espina ha preferido considerar su escritura como “barrococó”, lo cual ofrece otra solución a la ubicación de su poesía porque abarca los dos periodos establecidos por la historia del arte barroco y rococó aunque los vocablos se refieren a manifestaciones distintas. La palabra barrococó permite tres niveles correspondientes a distintos periodos establecidos y la asimilación de dichos estilos se logra mediante el cedazo de las vanguardias y la música rock:

En el “barrococó” que identifiqué en mi texto hay un cruce de épocas, viniendo desde las palabras griegas habladas en un jardín, pasando por los tormentos religiosos medievales, hasta llegar a los enunciados que diré pasado mañana. No es barroco ni rococó (ni siquiera “rockokó”): sino eso, “barrococó”. No es el uno que se disuelve en la página, sino el Uno y el Universo enlazados en su único verso. El milagro de lo trascendente habla por lo contingente. (*Medusario*: 426)

Espina desarrolla la idea de que su poesía es una combinación de lenguaje poético rebuscado y el sentimiento, lo que se logra por medio de una palabra que puede unirse a la anterior o a la próxima para lograr mayor plurivalencia.

En una entrevista reciente con el escritor uruguayo éste reflexiona sobre su conexión con el Neobarroco en los siguientes términos:

La conexión con el Neobarroco fue rara y posterior. No me propuse ser Neobarroco, me hicieron. Vea lo que pasó. Cuando me fui del Uruguay

en 1982 había publicado recién mi primer libro, *Valores personales*. Al poco tiempo conocí en Nueva York a Reinaldo Arenas, con quien tuve una cordial relación hasta su muerte. Un día me pidió cinco ejemplares de *Valores personales*, según dijo, para regalar a escritores amigos que andaban por ahí. Buenos lectores. Pasó el tiempo. Primero un mes y después otro. Casi un semestre. Yo me había ido a vivir a Wichita, Kansas, cuando un día recibo una carta proveniente de Sao Paulo de un poeta que yo entonces no conocía ni había leído, Néstor Perlongher. Una carta generosa, la cual en cierto momento decía: “Vos sos neobarroso, ¿dónde habías estado?” Me sorprendí. ¿”Neo” qué? Ya entonces yo era algo que no sabía. Arenas le había enviado a Perlongher mi libro y dado mi dirección. Ahí comenzó mi relación con el Neobarroco/roso; con el término y con los poetas de esa filiación. Al poco tiempo escribí una poética llamada “Barrococó”, la cual sigue inédita, aunque ya en 1984 Perlongher me sugirió que la publicara. Quizás pronto lo haga. Con Perlongher fuimos buenos amigos y coincidimos como tres meses en París en 1990. Conversábamos casi todos los días. (Viceversa, 1)

El poeta uruguayo termina su entrevista con una fuerte respuesta hacia los críticos del Neobarroco:

Hoy, dadas las circunstancias auspiciadas por la mediocridad intelectual predominante, el Neobarroco es combatido desde distintos sectores de la literatura donde prevalece la imbecilidad, y combatido sobre todo porque

ha entrado en el canon. Algo imperdonable para los envidiosos de siempre. Para muchos resulta bochornoso que la dificultad de lo sublime aplicado a la sintaxis sea la última salida de dignidad que le queda a la poesía. La última, y por ahora todavía la única. El resto es periodismo bien que sea de esa manera. La única obligación de la poesía es hacer sentir a quien la escribe más cerca de sí mismo. La poesía es un arte, no una industria que debe complacer a millones de usuarios y compradores. Uno ha ido construyendo una obra en pro de la coherencia a lo largo de los años, al margen y en silencio, precisamente por haber encontrado una sintonía exacta, es decir, perfecta en la medida de lo posible, con un grupo selecto de lectores para los cuales la dificultad de los poemas es una carnada efectiva, esto es, la mejor recompensa para las exigencias de su inteligencia. (1)

Aunque sea difícil ubicar la poesía del poeta uruguayo, Espina es quién probablemente es más propenso a interpretar con mayor profundidad, siguiendo el camino de Mallarmé, las relaciones de la poesía con el ímpetu del lenguaje. Para el poeta uruguayo crear poesía equivale a pasar por los primeros términos del lenguaje, donde algún día emergieron y pueden todavía volver a nacer las formas de la posibilidad. José Homero en el prólogo del poemario *La caza nupcial* distingue la condición lingüística de la pasión (24). Homero sostiene que Espina concreta el amor en un discurso no solo singular sino radicalmente fuera de todo intercambio (28). Pienso que escribir poesía es igual a practicar las combinaciones entre la palabra cambiante y de

distintos efectos sonoros hasta encontrar la palabra precisa o la palabra única que combine perfectamente lo imprescindible de una fórmula cuasi matemática. En ocasiones, sus palabras del Sur requieren que lectores de otras partes del mundo se refieran al útil estudio del idioma usado en Uruguay de Juan Carlos Guarnieri, *Nuevo vocabulario campesino rioplatense, con las locuciones más usadas en el Uruguay*.

Neobarroco

El crítico italiano Omar Calabrese sostiene que el Neobarroco contempla la importancia de la imprecisión, lo incompleto y errático en la recepción estética; el predominio de lo laberíntico como síntoma del gusto por el enigma, lo que se encripta, así propicia una lectura no lineal de los textos artísticos. En efecto, es el estilo poético propicio para clasificar la obra de Espina, dado que comparte el estilo y el uso poético de elementos estructurales tales como el espacio o la sonoridad para crear un lenguaje alternativo que se enfoca en la representación (12).

Debido a los anteriores postulados, un estudio descodificante textual podría señalar un adiestramiento del espíritu Neobarroco que aparece en toda la obra de Eduardo Espina. Por lo tanto esta disertación considera que su poesía pertenece a la estética neobarroca siguiendo las características propias de esta estética tal cual las define Omar Calabrese: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, y más-o-menos y no-sé-que, y distorsión y perversión (44).

Ritmo y repetición

Según Calabrese, hay tres elementos fundamentales de la estética de la repetición neobarroca: la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada (60). Esto implica que la variación tanto como la irregularidad de la repetición es sistematizada por los autores y utilizadas para darle el ritmo preciso y lograr el efecto que el poeta desee producir en el lector.

La poesía de Eduardo Espina es rica en la variedad de sus repeticiones y logra así multiplicar las posibilidades del lenguaje en todas direcciones, en nudos que trazan patrones de palabras, sensaciones, imágenes y metáforas caóticas. Según Calabrese, el hábito, el culto y la cadencia son comportamientos repetitivos. Los elementos de la repetición textual son la invariante, la serie, los tipos y la variante. El procedimiento empieza a partir de las estructuras repetitivas en el texto y el ritmo se determina por la secuencia, la cual origina la autoreflexión (20).

La lengua de Espina se intensifica en un sonido y un ritmo causado por la evasión de la cadena semántica del verso y en otras ocasiones la bifurcación ofrece un nuevo sentido. La musicalidad sostiene el texto en ritmos contruidos por la enumeración y el encabalgamiento. Un ejemplo de ello se refleja en el poema “Las palabras, las perseguidas” de *La caza nupcial*:

Alma o al menos un cuerpo poblado
de pubises, vísceras, sinceras ojeras, y
sombras de brazos a vibrar librados
en la brevedad encontrando trémula

la trama del ejemplo. (49)

El ritmo se da también por medio de las cesuras internas como se ve en el poema “La persona, un día de pesca” en *La caza nupcial*:

La costumbre del agua nada tuvo que ver
con la humedad y menos vendría su plan
espeso a empezar las escenas nacionales.

(71)

Espina además repite el uso de la elipsis, una figura de construcción que consiste en omitir en la oración una o más palabras necesarias para lograr una construcción gramatical recta, pero no para que resulte indispensable al sentido. En el poema “La persona, un día de pesca” la falta de puntuación acelera el ritmo del poema que seguimos sin hacer pausas.

Esta estructura se advierte en el poema “El ocio y el espacio (Blanco en peligro)” en *El cutis patrio*:

El canto no cede a decir,
qué siente al entender.
¿Y si pudiera, lo diría?
Ahí ay, sobre nombres
abrevia al árbol boreal. (112)

La noche está dispuesta a decir y se tarda o se le dificulta responderlo. Podría ser cualquiera de ambas opciones. Se cuestiona el autor, ¿y si pudiera, lo sería? Sería, ¿qué? Si pudiera hacer ¿qué? No hay manera de saberlo porque faltan algunas palabras.

Similarmente en la frase “caja fija de testamento, quita años para parecer”, también es ambigua y podría significar copiar o aparentar o referirse al criterio de alguien. ¿Para parecer qué? La falta de palabras causa ambigüedad.

La voz poética repite la práctica de mantenerse situada en la realidad como imitación o simulacro de la realidad puesto que en la modernidad no puede dejarse un testamento:

Caja fija de testamento,
dando al entendimiento
muerto un alma menor.

Su forma, su mal, qué,
nada la pondrá delante
ni por dormir va detrás.

(“El ocio y el espacio (Blanco en peligro)” 112)

En los poemas analizados, Espina ostenta el ritmo rápido y la incidencia de repetición de aliteraciones y asociaciones metonímicas, las cuales ocurren cuando el signo se conoce por su significado y ciertos patrones de sonidos que prolongan tanto el entendimiento como el enigma.

Espina repite el tema de la cotidianidad y la historia del Sur. Refleja la obscuridad desde la escritura del primer poemario, *Niebla de pianos*. Es una poesía prosaica que hace referencia a lo cotidiano que recuerda su país. Por ejemplo, representa los problemas de una mosca tratando de salir del encierro en que se encuentra aunque esté rodeada de luz que traspasa el cristal:

“Afuera una mosca por
traspasar el vidrio sudado”. (59)

Es una alusión a la situación de la voz poética que aunque ve y percibe la libertad del mundo exterior, la realidad política lo mantiene atrapado aunque exista el simulacro de libertad a través del cristal. Plantea la memoria de un país que parece gozar de libertad, pero no obstante carece de independencia. En consecuencia, se construye desde el lenguaje poético en el poema “La carga amorosa” un mundo de esperanzas:

Es el país donde desaparezca
acaso con cielo nunca escaso
cielos y ceibos para tener voz,
pero el país: más pensamiento,
y más cuando siempre se diga. (59)

Persiste en la obra de Espina el tema del devenir histórico del Sur. Ejemplo de ello se lee en el poema “El porvenir será lo próximo (Entre un año pasado y mañana)” de *El cutis patrio*. La voz poética hace referencias al mundo que transforma sus nomenclaturas, siempre transformándose y esperando que cambie su suerte positivamente. El tiempo pasa sigilosamente:

El mundo muda nomenclaturas,
cambia ambiguas algas y aguas,
el año de la superflua necesidad.
De no ha hecho la dicha su ida,
como a deshora la suerte mejora.

Horas, semestres, sábados enteros. (11)

El amor, mero material poético, no de sentimiento del corazón como el poema “Poesía eres tú” del romántico poeta español Gustavo Adolfo Bécquer. El trabajo de poeta cuesta porque la poesía es operación de lenguaje.

La preocupación de Espina por su patria y la paciencia en esperar a que mejore su situación se repite en el poema “Las trenzas entretenidas (El pelo opuesto no se rinde)” de *El cutis patrio*. La gente a pesar de tanto problema espera pacientemente, diariamente a que se cumpla lo prometido:

Aquello por la visible belleza recién
llegada a un día de sábado y levedad
aliviando de ombúes a la abundancia,
Palpa la paciencia al país de siempre. (19)

El poeta siempre se mantiene enfocado en las realidades de su país donde menciona su nación, los gauchos, el Sur, y el Río de la Plata y expone su criterio en el poemario *El cutis patrio*. Repleto de aves y gauchos, su patria está reflejada en todas las páginas, en la cultura, en la geografía y en su gente. Un ejemplo lo observamos en el poema “Lo que la página encuentra (Las frases nunca tienen frío)” de *El cutis patrio*:

Resultan fotografías sin historia,
La recta que toca cualquier recato
Un ave leal, una nación de cielos
Bosques y la oquedad que debida. (13)

...

Como la legua venga, sus gauchos
 cincharían un poncho por escuchar
 a chasquidos aquello atiborrado de
 buen verdugo por la oruga derecha. (13)

Según la voz poética, el hombre busca una salida siguiendo a la generación que todavía tiene historia, ya sean mayores o menores en círculos sin fin. Supone el poeta argentino que la última generación fue agredida durante el caos luminoso, lo engañoso de la luz como la situación de la mosca presa en un cristal donde se mira la vida llena de libertad, pero la cual no puede disfrutar.

El tema de la cotidianidad y el Sur persiste en el poema “La persona un día de pesca (Otro recuerdo que casi fue diferente)” de *El cutis patrio*. El yo poético hace memoria y recuerda al Mar de la Plata y a sus humildes habitantes:

El chingolo alado y el ibirapitá donde pía
 ponen a la palmera a pensar en el pasado
 en ese mar de plata para el bolsillo vacío
 cima marina donde la mirada sería mejor. (71)

La palmera es testigo del pasado uruguayo y fija su mirada en el presente que aun sin fortuna, en el Mar de la Plata se estuviera mejor.

Esta poesía ciudadana de *El cutis patrio* tiene imágenes incoherentes cantan ciudades desavenidas o futuras, comprendiendo todos los tiempos e invirtiendo todos los valores de espacio. La gente se mueve en masa, sueñan y gritan y hay objetos que no objetos se cruzan entre el sur y los ríos. Aparecen artículos familiares, pero sólo en

fragmentos. Se habla de la realidad de la patria, pero siempre hay una esperanza y otra posibilidad.

La memoria del Sur está siempre presente en la construcción poética del poeta estudiado. Nos refiere a los problemas del Uruguay, a los recuerdos del Río de la Plata, a su geografía, comida, cultura y toda la idiosincrasia de lo hispanoamericano. Teniendo en cuenta que se dedicó a escribir un libro sobre la historia del Uruguay, creo que la obra de Espina describe el Sur y hechos de un tiempo extemporáneo al de Occidente, donde se introduce un lenguaje rico de la naturaleza del Sur. *El cutis patrio* obliga a pensar en qué es el Sur. Si los puntos principales ubican el Occidente, en el territorio poético del poeta no hay centro sino que éste habita en la periferia. Espina adopta la ciudadanía estadounidense en 1998, lo que fortalece la lengua patria de Espina que no se identifica con el mapa del territorio nacional oficial en muchos poemas de *El cutis patrio* como “El pacto de los significados (una interpretación en cuotas)” donde es posible observar la tensión que producen los significantes como resultado de la mirada neobarroca que enmarca el encuentro de las culturas y el discurso monológico de la Historia, “Debajo, como los símbolos/ lo saben, la historia es otra” (123). El poema “El pacto de los significados” propicia la clausura del sentido único que armoniza con otra concepción del tiempo señalada más arriba, o bien El “nihil” expresa:

Trayendo edades diferentes, el reloj
 regaña la blanca arenga por la cama,
 junto al frijo, juntos, el general y la
 gema: nadie intrigado para tratarlos.

Celajes, comisuras, unos con horas:

no decir nada, dejar la lengua vacía. (33)

En consecuencia, este procedimiento problematiza el principio de representación mimética que nace de la relación sujeto-objeto y los modos de percepción de esta relación, anterior a las vanguardias históricas. Así, el relato patrio desde la perspectiva poética del autor implica un espacio vacío o saturado de sentidos consensuados que sobre codifican los mensajes que circulan en la cultura. La respuesta frente a esta unidireccionalidad de la política de la lengua es la presencia de un rostro y un cutis maquillados con nuevos sentidos necesarios que devienen, en varios poemas, en contrasentidos.

Algunos poemas estimulan al lector a colaborar en la resolución del poema y singularizan la presencia del lector: “Lectores de este poema”, “Las trenzas entretenidas”, “Diana de los aconteceres” y “Homenaje a la mano de los demás”. En el primer poema recientemente mencionado los lectores se unen en el recorrido del Sur y participan en marcar el cuerpo representado en los poemas de *El cutis patrio*:

Y los lectores, asno ilustre a su trébol,

pisan la trampa a un tris del padrastro.

El mapa empantana pátinas para no ir,

pero aquí, albedrío de épocas cautivas,

cunde oída la quietud, tatuada estatura. (22)

En Espina, como en Baudelaire, las imágenes de la ciudad son disonantes y tienen una gran intensidad. En las ciudades se ve la luz del cielo crepuscular, perfume

de flores y olores del Sur y las paginas están llenas de gozo y de lamentos, todo en disonancia.

El poeta es capaz de repetir la forma y el estilo de su propia obra en referencia a varios sujetos. Un ejemplo ocurre en los poemas “La vida un objeto reciente” y “La patria un objeto reciente (Aquí la vida hace como que existe)”. Espina leyó el poema “La vida, un objeto reciente” el 21 de marzo 2007 en el festival del día mundial de poesía a las 21 horas en Buenos Aires. Así, tal y como lo leyó, después apareció en una página web de la universidad de Chile. Al publicar *El cutis patrio*, el mismo poema al cual Espina le había dado lectura en la ponencia, lo publicó como “La patria un objeto reciente” cambiando el tema. En “La patria un objeto reciente, el tema es describir la superficie de la patria e indagar en sus posibilidades. Incluyo ambos (el énfasis en negritas es mío):

La mortalidad de su **belleza** es lo que da para empezar: a punto de quedarse **callada** encuentra una perla y el apodo. Vida como dadiva duradera, como ha sido la del **búfalo**, y detrás **la pantera**. **Entre zancadas hasta cruzar la bruma** más allá del **alba añadida la persona** del paje que pregunta por el anfitrión. A tiempo de **tener** lo que nunca nació, la mañana derrama **lebreles** de brillo, **la letra** que a la voz anuncia naciones, nada más que la **solución** de siempre. Llega la lluvia, la costumbre del **agua** y el **ocio** que por **cierto** cae en desuso: la luna en el heno hace a la **planicie**, el invierno al venado que alcanza a ceder. Por su **hez** ha **sido** el sitio disminuido, en algo convertido como cuerno y ahí: la flecha conocida al quedarse clavada el cuerpo dispuesto por la posibilidad.

Podría resumirse así: el margen de los **recuerdos originando un** gerundio y a la canción llevada al grazno del susurro. **Ciervo, verdad y arboleda por dentro:** la casa encuentra el coto **desconocido**. Duerme la piel a pesar de lo que pasa. Los ojos dan por verdad a las palabras las cosas buscan un lugar en la mirada.

<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/08/eespina.htm>

La mortalidad de su **materia** es lo que da para empezar: a punto de quedarse **deseada** encuentra la perla y el apodo. Vida como dádiva duradera, como ha sido la del **aprendiz** y detrás, **hay otro**. **De sí por decirlo sería huir a su ritmo** más allá del llano **atravesando la verja** del paje que pregunta por el anfitrión.

A tiempo de **poner** lo que nunca nació,
 la mañana derrama **ramalajes** de brillo,
el rubor que a la voz anuncia naciones,
 nada más que la **zancadilla** de siempre.
 Llega la lluvia, la costumbre del **cobre**
 y el **rocío** que por **cierro** cae en desuso.
Todo cambia, nada viene a lo invisible
 la luna en el heno hace a la **desazón**, el
 invierno al venado que alcanza a ceder,
 Por su **voz** ha **oído** del sino disminuido,
 en lados idealizado como adorno, o no
 Podría resumirse así: el margen de los

abejorros origina con el gerundio y la
 canción llevada al grazno del susurro.
 El cuerpo dispuesto por la posibilidad.
Árbol, revoleo, y va la brizna por libre
al abrir la brecha hasta que esté abierta;
 La casa encuentra un coto **encarnizado,**
nácar de cardo para perder el recuerdo.
De toda su estatura hace decir al cielo,
 Duerme la piel a pesar de lo que pasa.
 Los ojos dan por verdad a las palabras,
 las cosas buscan un lugar en la mirada.
El cutis patrio (84)

Espina repite imágenes, situaciones de apariencias o duplicidad en una variación de ritmo frenético, apoyado en el uso de la intertextualidad y mediante citas de diversos poetas y escritores. Este poeta incluye citas de otros autores en su obra y hace referencias a otros libros y personajes que incluyen al filósofo renacentista Giovanni Pico della Mirándola y frases incluidas en el *Martín Fierro* de Hernández. Incluyo aquí dos ejemplos de la intertextualidad en el poema “La desunión libre” del poemario *La caza nupcial*. Pienso que la desunión libre se refiere al lenguaje que nos invita a leer el libro final de las obras no leídas ya:

leyendo el volumen final
 de las obras olvidadas de
 Pico della Mirándola, ay, (58)

La voz poética refleja sobre la obra de Pico della Mirándola cuyo trabajo primordial fue su discurso sobre la dignidad del hombre y apunta a lo lejos que ha quedado esa historia. También alude a la obra del argentino Hernández, quien representa al gaucho argentino y la repetición donde parodia y recrea los sueños de los sureños:

Martín Fierro (otro libro)
 donde ellos los hermanos
 por vaselina que facilitaba. (58)

En el poema del *Cutis patrio*, “La anatomía del pato como quisiera ser (Un día después de la posteridad)” Espina nos dirige a la célebre interrogante Hamletiana “to be or not to be” -“Ser o no ser”- en español.

La importancia de la referencia a Shakespeare es que nos obliga a considerar la idea de la vacilación, metafísica que por siglos ha perturbado al hombre. El titubear indica debilidad por parte del ser humano que sufre sospechas o aventura conjeturas sobre el devenir. La vacilación se da también en cuanto a la identidad del hombre:

Ser o no ser, pero, a qué hora, día.
 Por decirlo, se decide a ser atisbo
 o estribor, retrato de patria donde
 trina la aritmética al haber venido. (50)

En su reflexión del Sur, la voz poética oscila entre sí debe considerarse o no uruguayo, si la patria vislumbra un nuevo día o si la conjetura matemática sirve para calcular el estado de la patria. La indecisión causa incertidumbre y confusión, lo cual va de acuerdo con la poética neobarroca.

Adicionalmente el poemario *El cutis patrio* incluye referencias a textos complejos como el *Under the Volcano* de Malcolm Lowry, o a un texto lúdico y divertido pero a veces fuertemente moralizador como *El libro de buen amor* de Juan Ruiz. Aparece además el cuento corto, “El almohadón de plumas” del escritor uruguayo

Horacio Quiroga, el poeta Paul Celan, Nostradamus, y el cuento de “Aladino y la lámpara maravillosa”; y finalmente la primera línea “Aquí me siento á cantar” del primer canto del *Martín Fierro*.

al oír el sonámbulo jadeo de Malcolm Lowry (71)
 al deslizarse la historia al libro del buen amor (71)
 porque pasó Celan en un poema por la página y (72)
 ser hacia la novedad de Nostradamus (77)
 el anémico mastín repujando a Rin tintín (79)
 plato huica, el almohadón de plumas, el biombo (90)
 como Aladino al frotar la lámpara a la vera de (90)
 aquí me pongo a cantar (134)

Este inventario de citas indica la intertextualidad de la poesía. El poeta uruguayo es consciente de la abundancia de la noción de apariencia por lo tanto, constantemente delibera en su poesía la persistencia de esta práctica de la copia. Veremos algunos ejemplos de la tendencia a la duplicidad.

En *El cutis patrio*, Espina hace referencia a la aparente imagen del pájaro quetzal, pero en realidad es cuestionable su existencia como se manifiesta en el poema “Estrofa en el agua (A la isla nada su nadir)” donde el poeta remite al lector a los encantos de la naturaleza:

En el bosque quieto en la oquedad
 cuando ora ahí el quetzal aparente.
 Imagen de sí será cuando encante,

y canta el cardenal y el acantilado. (61)

El autor se figura que la repetición es ineludible y señala que algo será más “verde” para indicar que a ese “algo” le falta experiencia. En este poema, “lo verde” es lo que reconoce la verdad de lo que otros juzgan apariencias. Como centellas aparecen en toda la obra de Espina frecuentes alusiones a lo falso. El uso del color verde es para representar la inexperiencia o lo precoz porque en la cultura mexicana lo verde señala a una persona incauta, impúdica o indecorosa. Este poema remite a la historia del Sur en un intento de negarla para luego reescribirla. El poeta repite la inestabilidad del monto de las cosas. La voz poética denuncia las injusticias que causan inseguridad en su país como se advierte en el poema “El costo de la vida (Ningún centauro es tímido ni temido)” de *El cutis patrio*. Parodia las quejas del pueblo reflexionando que el costo de la vida siempre en aumento que claro incluye los aumentos en el costo de la creación poética, aún en la misma imprecisión:

Algo será más verde por ver
la verdad de las cosas ciertas
hasta cuándo serán similares,
algo que pudiera darle al día
otro aprendizaje para atrapar
con los precios sorprendidos. (62)

El pájaro quetzal entona el plagio de una verdad, lo cual indica que la voz poética está consciente de la continua duplicidad de todas las cosas. El poeta se cuestiona hasta

cuando seguirán las cosas siendo similares a las réplicas unas de otras y cuándo se volverá a ver un original. El autor reflexiona sobre el simulacro encontrado en su obra. En su opinión las copias resultan tan caras y el gasto al propio pensamiento para producir un original es enorme:

¡Cuánto cuesta la semejanza,
qué caro será el pensamiento
subiendo hasta donde esta! (62)

Estos versos sugieren que lo original sale caro porque su creación cuesta. El poeta se refiere al cuidado, al esmero, al desvelo y a la dificultad para pensar y dar el mensaje esperado.

Otra forma de repetición en Espina es la copia o el simulacro del verdadero amor. El poeta sugiere una representación del amor exclusivo al acto sexual donde sólo busca el placer del momento. En ningún momento se refiere al sentimiento. Para quién así vive, el amor es gozar el sexo y satisfacer su propia mirada de hombre anhelante, una mirada eternamente puesta en la mujer. Por ejemplo en “Imágenes de Guernica en un cuarto de hotel” de *La caza nupcial* prevalece la práctica de replicar o copiar el amor de una pareja:

De diadema incierta por quimera que mudaba
lo que tanto antes y de día jadeante afeitando
al fileno, porque otros eran aquellos ajetreos
que por suerte sigilosa merodeaban la alcoba
de holgazanas tan bien ululadas hacia el tálamo. (101)

Esta historia de amor representada en el poema recién citado parodia al amor verdadero por medio de la repetición, sólo que el amor se da no en el corazón ni en un sentimiento bello, sino siempre en la alcoba, repitiendo así las metáforas del hombre mostrando instintos sexuales de animal. La voz poética ofrece imágenes de una pareja que semeja el tálamo conyugal, pero aquí el tálamo señala un lugar hecho específicamente para que se lleve a cabo el encuentro sexual de una pareja al igual que sucede dentro de la alcoba en un hotel. No sabe el lector si el hombre y una mujer cohabitando en el tálamo sea una pareja efectuando sexo de ocasión o si la pareja se constituye de un matrimonio.

Reiteradamente aparece la relación del reino animal con el mundo de los hombres para expresar el deseo sexual manifestado en un bestiario que incluye al becerro, al lobo y al oso. Con frecuencia alude a los animales para delinear el instinto animal en el hombre siendo éste el motivo que más aparece. Este leitmotiv se repite en el poema “Cuando el amor es una atracción turística” del poemario *La caza nupcial*. El mismo título ofrece imágenes del otro rostro del amor. Remite al lector a analizar el amor que no pretende ser transcendental, sino que ofrece una oportunidad de vivir la pasión del amor eventual, que sucede en un ritmo de vida con la libertad de gozar del sexo como se goza de un deporte y donde la recreación se da en el lenguaje:

De aquel bordar con becerros lo que
 vieron otra noche en la misma ducha
 de tu peso caber por el mío y del mío
 mirando las añadidos de dormida luz

luciferina dulcemente destrozada por
 mordisco de perro que la sonaja o la
 arcilla perfumando, olía al salir del sol
 un rebaño incandescente en que salía
 la oveja negra tras tus glotis de púber. (53)

De *La caza nupcial*, el poema “La verruga del tan feliz” el yo poético vuelve a describir un cuento de pasión que arrebató la fogosidad del sexo masculino (válvula) con la vida de amor holgazán:

Del trotaconventos tras el rastro rasante
 de los becerros en una historia de amor
 que hace dos años y un sismo en la piel
 apoltronada por los lebreles al alumbrar
 con lumbres de válvula sonora la alcoba
 escondido que suele en ciernes secar su
 desparramo de glándula cuando no más
 pavoneo que la persistencia allí por oír:
 óleo de lobos a hermosear la humareda
 o mejor materia que doblaje de lobizón
 en la ira de aquel aquelarre que rastrera
 chatarra y paisaje de electrodomésticos
 imagina en la cuenta exacta de la sílaba
 donde nadie añora al nudoso náyade ya. (119)

En los poemas ya citados, Espina duplica la representación del tema del macho que se sujeta a la hembra con el mismo ímpetu con el cual el oso sujeta el tarro de miel. Se repite el uso del oso como representación de la fogosidad en la intimidad. El hombre se sujeta a la mujer igual que cualquier animal se sujeta a su hembra en el mundo animal.

La parodia y el humor se repiten en *La caza nupcial*, cuyos poemas llevan tanto títulos como subtítulos ingeniosos y humorísticos se desarrolla entre el juego de los títulos y las articulaciones parentéticas que marcan el diálogo humorístico cuando destrozan el significado del enunciado. Se repite el humor negro en el extenso poema “La bolsa de los boleros” de *La caza nupcial*, empezando con el título. ¿Qué valor o pertenencias podría tener las talegas de los mentirosos? El poema trata distintos temas de manera fragmentaria. Empieza hablando de poesía, y sigue con el tema principal, del goce revuelto con la mirada de su Uruguay entremezclado con memorias de “las revistas leídas en las peluquerías”. Entre las descripciones matutinas y vespertinas, el poeta muestra algunos fragmentos de horror pues la voz poética recuerda que se ha llegado la hora de hacer lo que se promete en Alemania donde se escuchan las quejas en el pelo de la Gestapo rumbo al halago del postizo:

del hilo, de lo imposible y tan necesario
 en que austro a golpes de lluvia en la
 viscosa calma del flujo alisando a salvo
 el mar de Alemania donde la aparición
 de los quejidos en el pelo de la gestapo

caminaba hacia la alabanza del postizo. (46)

Los poemas recién vistos muestran el ritmo vertiginoso y las diversas repeticiones en los poemarios de Espina que Calabrese caracteriza como Neobarroco. Repite la técnica hermética, la elipsis, el simulacro, temas eróticos, la textualidad y la parodia.

Límite y exceso

Se ha dicho ya que límite y exceso son dos tipos de acción cultural. Hay periodos más propensos a mantener la estabilidad ordenada del sistema centrado y periodos opuestos en que la tendencia facilita romper el límite. Romper los límites mediante el exceso es lo que más se refleja en los poemas de Espina. El poeta colma el límite de las cosas para sorprender y hacer hincapié en el exceso. Por ejemplo la excentricidad, la indecencia y la falta de decoro representada en ciertos poemas rebasan los límites señalados por las normas clásicas. Los excesos se representan en relación al sexo más liberal. La voz poética ofrece imágenes de mujeres que satirizan y se burlan del hombre. Jamás se refiere a la mujer sumisa y respetuosa que acata a de las necesidades sexuales del hombre. La voz poética pasa por encima de la religión y de la fe en un lenguaje lascivo para nombrar las partes masculinas: “erizado cáñamo” y “boa en el botón” para nombrar el pene; y “las bolas” para el escroto.

El yo poético tacha a la mujer de satiresa culpándola de su deseo sexual y de las ansias masculinas de hacer el amor cumpliendo cada capricho y cada deseo del cuerpo. Un ejemplo de ello se halla en el poema, “Lapsos, lamedurías” de *La caza nupcial*. La

voz poética desespera por sentir las sensaciones que experimenta cuando la otra persona le alborota por las caricias. Rompe los límites de la poesía del patriarcado donde el recato y la reproducción de la belleza del ser amado era la norma:

mi desaliño de infante confundido,
 culpable satiresa como eres de mí
 erizado cáñamo tan ahí como mías
 las bolas que sonámbulas y azoras
 con regios roces de Papa femenino
 que al braguero eleva anhelando en
 el milagro de un lugar anafrodita y
 entre ellos albedríos por la bruma
 de Babel buscando como boa en el
 botón y por la casbah un confesor,
 porque eres culpable del dato feliz. (41)

En este poema la voz poética da una imagen de un “papa femenino” que alza el “braquero” en un lugar donde el sexo no es permitido y que ha vivido sus experiencias amorosas en un lugar donde el sexo no es importante, como anafrodita esperando el milagro del pene (boa). El braguero es una metáfora de un sacerdote soltándose el cinto que sujeta el pantalón. El braguero es una cuerda que cincha y rodea el cuerpo del toro y de la cual se hace quien lo monta en pelo. El goce sexual se repite en el poema “Enamorados sólo por esparcimiento” de *La caza nupcial* y refleja las locuras provocadas por el abandono a la lujuria. La voz poética alegre va por el mundo

olvidando con quien ha tenido encuentros amorosos con quienes ha experimentado la sodomía:

porque melodioso soy el desmemoriado
 que no canta de la historieta lo pasado y
 no sé si fue anoche o pasmado mañana
 como aquel revés de mi resma entrando
 por las comisuras de las lacas en tu caca
 que salpicabas como cal por el gallinero
 de ambas maneras hasta el enchastre en
 el pijamas cuando a dormir se acomoda. (43)

El autor rompe el límite lo convencional de las costumbres sexuales mayoritariamente aceptadas describiendo la práctica del sexo anal heterosexual y homosexual. En este poema citado, la voz poética de “Enamorados sólo por esparcimiento” es evidente la imagen del órgano viril del hombre que señala como “gamulán”, que significa saco de gamuza con forro de piel de cordero. Alude a la orgía cuando escribe “por todos los abujeros cuando dos cuerpos estaban metidos en otro cuerpo por detrás”. Estos versos ofrecen la imagen de una orgía provocando la seguridad de la dicha o el goce sexual que rebasan los límites de lo establecido por la sociedad:

restregando el gamulán por los orificios
 que a beneplácito al micer adormelan
 o dime si es mía memoria la que miente

y esas cosa que pasaron dejaron de ser
 la certeza de dicha desdiciendo dolorida
 la tamaña tropa de tortugas cuando eran
 también dos cuerpos en otro por detrás. (43)

En el extenso poema, “Ah de tu pie plano por no saberlo”, la voz poética prosigue construyendo poemas que desbordan el límite y produce una imagen de puercos rodeados de esperma destellando en el “mariconeo” en un cuadro donde sobra el recato:

hato de puercos y esperma
 bien facían con destellos el
 mariconeo de hoz y lemur
 caído en el coyote del otro
 donde éramos del filo por
 la jícama el fortuito temor
 y del engendro un gimoteo
 al dormirse al antojo como

...

donde sobra la cordura de
 una silbarina de blúmeres
 yaciendo en llano de anos
 y la memoria del universo
 fueron como par de bolas
 apretujadas en la bragueta

donde tanto bejuco velaba. (*La caza nupcial* 64)

Su vocabulario es una mezcla de lenguaje arcaico (facían) y de lo más prosáico “llano de anos”, “agujero” mariconeo, nalgas, trasero, y coño.

El poema “Ay amor, cuánto líquido me cuestas” del poemario *La caza nupcial*, es un poema extenso dividido en cuatro partes, 220 líneas que en su mayoría rompen con los límites establecidos por una sociedad normativa patriarcal. Usa palabras explícitas para referirse a prácticas sexuales no convencionales: “mariconeo”, “nalgas “agujeros”:

mirarán las retinas por áridos agujeros
del género agradeciendo el mariconeo
de la flota con sus chales de macramé, (75)

...

algo de nalgas hermoseedas con setos
laceados en lugar de lis o de lanolinas. (76)

...

y un ejército imaginario huyendo del
coño y una cornamenta de alces como
otra de coroneles que ojear se dejaban
al fin del deslave acababa con el goteo
de una marica muerta en Pennsylvania. (76)

...

triste aunque no a ti, que a los veinte
escondes indecisa la novedad del ano

mientras una tira te soba la crenchas. (76)
 tan cerca como si lamiendo el limo de
 la dicha su tramposa breva de travesti. (79)
 aun a orillas del planeta o de una colcha aflojada
 la que junta con la tripa una pizaca de mamey
 en la emanación del cotiledones del harén
 usando al tantear un escroto y erecto refajo de
 la lonja entrando en la regaliz para lamer con
 inmolada molicie la milpa asida a las sirenas

...

un hato de cochinos puestos a ver una vez la
 plañidera partera en su gimnopedia al seducir
 incluso los números química del lanzallamas
 el semi semen, el casi charco, o a lo que queda
 de la mía lechosa bolsa que golpea la cavidad
 dormida en el péndulo cuando enarenada va
 con biombo o malambos de bohío a los tuyos
 labios que pierden la cordura y tantos pétalos
 desendurecimiento de mi rabo, infelice cane. (123)

En el poema recién citado, Espina describe la parte del viril del hombre como el escroto, el erecto, refajo de lonja, y la molicie de milpa. A los líquidos producidos por los órganos varoniles los nombra explícitamente “semi semen”, “casi charco”, “más lechosa

bolsa”, y el “péndulo” en el poema “La impúdica música” en el poemario *La caza nupcial*. El poema nos transporta a los Estados Unidos y a “lugares de lanolina” alusivos al mundo del sexo.

La poesía de Espina contiene cierta fijación con sexualidades transgresoras porque su posición como poeta es representar o crear una realidad que refleja las costumbres de la cultura postmoderna. Su poesía se mantiene en la periferia de la mirada central.

En los poemas ya citados hemos visto como Espina crea un mundo de pasiones usando un lenguaje barroco que incorpora un lenguaje vulgar para revestir una realidad con un estilo que sorprende con su crudeza.

Detalle y fragmento

De acuerdo a Calabrese, en el Neobarroco el espíritu del tiempo deslumbra la pérdida de la totalidad que anuncia el final o el ocaso de la vida. El detalle de los sistemas o su fragmentación se hace autónomo y hace que se pierdan los cuadros grandes de la referencia general. El detalle y el fragmento aluden a una integridad, corte y ruptura, efecto pornográfico porque detalla la sexualidad al enfocarse en los órganos sexuales del *close-up* (49). El fragmento redescubre una paleta de palabras y recupera la calidad poética inherente en anular el orden y la geometría regular. El fragmento es autónomo por que se encuentra en perpetua excitación y provoca un eterno cambio de contenido y de actitudes hacia cualquier cosa.

En el caso de Espina por ejemplo, un poema cambia de tema como un diálogo cotidiano, donde la conversación se vuelve alegre o triste según lo que se discuta. Por ejemplo el yo poético del poema “Leerás cosas peores” del poemario *La caza nupcial* se enfoca o nos acerca a una imagen como en el cine cuando se usa un “close-up”, empuja así una frase descriptiva humorística donde se enfoca en el postizo de un individuo alemán. El poeta sugiere que el pelo de la GESTAPO va rumbo a la alabanza del cabello postizo.

Por otra parte detalla con profundidad una imagen de horror:

como en esas usadas fotografías
 donde se hojean jabalíes
 un niño dormido en una cámara de gas. (40)

La voz poética se refiere a “esas usadas fotografías” que simbolizan los recuerdos de una humanidad deshumanizada que permite el asesinato de un niño judío en una cámara de gas. Esta técnica de detener los ojos del lector en un asunto con el cual el poeta quiere sorprender recuerda a *Les fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire, el cual impresiona con la tragedia humana apuntando al lado oscuro de la humanidad, impresionando con la maldad.

La fragmentación se percibe en descripciones escurridizas y sobrepuestas como las imágenes representadas en “El pacto de los significados” (Una interpretación en cuotas)” del poemario *El cutis patrio*:

Vistas las nubes que para el ojo
 de lejos son el jaspe inesperado

y una foto jadeante del río Tajo.

...

Con la estatura detenían la tela,
Un tiempo parecido al porvenir.

...

Nunca he estado tanto siempre.
En el país del pampero mojado,
dejan la decisión para el trébol
al atardecer; el área de lo aéreo
haría de hoy antes tan después. (114)

La voz poética del poema “La vida por detrás” del poemario *La caza nupcial* ofrece imágenes eróticas al detallar el acto sexual de una pareja. El poeta se enfoca como *close-up* en los detalles de la encía del amante. El yo poético describe lo bello del rostro que succiona entre sarro que sigue entreteniendo “al todavía insomne pidiendo perdón”. También describe la felación que termina cuando el hombre vacía el semen del palo que izaba:

por lo que sé y tanto menos que sed
de las comisuras que non llegarán a
loar en su lastre mejores dentaduras
que tu boca de labios cuando relame
alrededor de las encías enmohecidas
donde tapada por el sarro no rascas

al todavía insomne pidiendo perdón
 por mi vaciamiento en cuclillas que
 a probar venía el palo que lo izabas
 en la ropa al quitármela con coto
 del cosquilleo venerando el vodel. (120)

Espina utiliza el detalle y el fragmento descrito por Calabrese para identificar el tiempo presente que vivimos y para exhibir el humor.

Inestabilidad y metamorfosis

En la posmodernidad la creación literaria y en otros artes se constata la creación de universos fantásticos poblados de monstruos. La teratología reina en el cine, en la literatura, en la multimedia y en lo maravilloso como espectáculo de la desmesura. Asegura Calabrese que hay un nivel en las homologaciones ordenadas, tradicionales, y rígidas de las categorías de valor de nuestra sociedad. Desde el principio la teratología contemporánea no sólo se presenta como nueva respecto al pasado, sino que influye a pensar en un nuevo capítulo. Un ejemplo es la película *Un hombre lobo americano en Londres* y su parodia en *Thriller*, clip para la homónima canción de Michael Jackson rodado por el mismo director John Landis (116). Estos monstruos se representan en seres no sólo anormales, sino también negativos. Se les caracteriza por el juicio de exceso físico o morfológico que se transforma en juicio de exceso de valores espirituales. Las sociedades normalizadas establecen unas homologaciones entre las distintas categorías de valores. Primero, la morfológica juzga la forma, con el valor

positivo de conforme y el negativo de deforme. Segundo, la ética, juzga lo moral, con el valor positivo de bueno y el negativo de malo. En tercer lugar, la estética juzga el gusto con el valor positivo siendo lo bello y el valor negativo siendo lo feo. Por último, la Tímica juzga la pasión, con lo eufórico siendo el valor positivo y lo disfórico siendo lo negativo.

Espina representa la inestabilidad en toda su creación porque sorprende con un vocabulario a veces lúdico y otras crudo. Este proceso amenaza el sistema tradicional visto en el poema “Desvelos al pie del laberinto”, del poemario *La caza nupcial* que exhibe unas imágenes explícitamente sexuales para referirse al apasionamiento del deseo, o la excitación sexual y describe el movimiento de la cópula sexual:

toca tu bezo y yo me desmenuzo al lamer el mar
que moja el fundillo de la inoportuna vestimenta
con su vislumbre por el bidet pero tras la puerta
anunciando lo postración de dedos junto al apero
y en la rotación de las bragas el mecanismo del
monte que aún vigilia con tanta aspereza aturde. (128)

El yo poético remite a la parte exterior de la mujer que excita el cuerpo del hombre, al tocar el labio grueso de la persona a quien se dirige el yo poético que se llena de sensaciones placenteras al sorber las emulsiones corporales del objeto del deseo observado por el baño. De allí es testigo del movimiento de los dedos y la pelvis. Obviamente, el labio grueso no se refiere a la boca, sino a la vagina de la mujer. En la poesía clásica esta práctica de describir explícitamente no era aceptable. Todo esto

refleja la inestabilidad del mundo moderno en oposición al mundo clásico como asegura Calabrese.

La inestabilidad del tiempo contemporáneo se refleja en el poema “El porvenir será lo próximo (Entre un año pasado y mañana)” del poemario *La caza nupcial* la inestabilidad se refleja la permanencia de la intriga e indica que todos los sucesos son inciertos:

Ha venido esto aquí al quedarse,
la intriga deja lugar a los grajos.
De lo escaso que aún se conoce,
lo sucedido es lo único incierto. (14)

El poema recién citado indica que todo lo que sucede es ambiguo. Lo único seguro es el devenir. Entonces la incertidumbre atrae la inestabilidad. Usando la aliteración, en la repetición de los sonidos la voz poética crea un movimiento que asemeja el movimiento del clímax sexual y obliga a pensar en la transición de la vida a la muerte; así, ocasiona la metamorfosis de la muerte en el poema “Jardín de Tiresias” en *La caza nupcial*:

En valva de vulva y abeja
al volver entre los vellos,
nada, ni la niebla, ni a la
una donosura de ninguna.
La sombra al eco regresa.
La muerte es un desnacer. (61)

Este poema indica que todo vuelve a repetirse. La voz (eco) vuelve a la sombra, a la nada. La mortalidad es una forma de terminar con el nacimiento.

El autor repite la sucesión de la metamorfosis de espantajos y de esperpentos en continuo proceso de cambios en el poema, “Lo que la página encuentra (Las frases nunca tienen frío)” de *El cutis patrio*:

Recuerdan que antes tanto fueron,
 escritura, trato, caras de monstruo:
 son tras lo que serían, maneras por
 escapar ahora de la era sin heridas. (13)

El yo poético sostiene que la historia es la manera en que se podría evadir el dolor del presente. Volver a empezar podría ser la única salida.

Se repiten en el poema “El menú de las musas” del poemario *La caza nupcial* la inestabilidad y la metamorfosis que afecta al tiempo postmoderno. El poeta describe transfiguraciones y cambios por venir:

al caer hacia la loma con la hilanza endeble
 pues cayendo conocía el volumen apacible
 en las fugas de transfiguración del tornado
 que lo trastorna entre la tardía tundra y sin
 nada por hacer pues del fondo además caía
 la cuota de cosas que no termina de verse. (162)

Los arrebatos de la metamorfosis o transfiguración, llevan al cambio que trastorna las cosas. Veamos otro ejemplo en el poema “La llegada de la piel en el amante

(En el sofá deja de sufrir)” en *El cutis patrio*, donde nos representa la metamorfosis de la oruga a mariposa que ocurre en la naturaleza. En este caso la naturaleza descrita está en el Sur.:

De oruga a mariposa su paso en ciernes
 ansió las zonas saliendo del Sur osadas
 mientras no son sino más solas a soñar
 de otra maneras por la memoria que las
 anima en cada imagen, según lo mismo. (157)

Esta característica de la poesía neobarroca que según Calabrese radica en el cambio de la inestabilidad y la metamorfosis, se aprecia en la poesía de Eduardo Espina. Tanta inestabilidad y decadencia ocasiona la metamorfosis y el cambio necesario para sobrevivir.

Desorden y caos

Calabrese sostiene que siempre en la historia occidental se han contrapuesto dos series de nociones: la de orden y la de desorden. El caos en la posmodernidad es visto como arte. Ahora el mundo está frente a la producción intencionada de figuras abstractas graduales de función estética. El caos incluye lo maravilloso y es un modo de aparecer caótico de un fenómeno (133).

A continuación cito algunos ejemplos de desorden y caos del poemario *El cutis patrio*. El poema “Estrofa en el agua (A la isla nada su nadir)” representa un mundo boca abajo, desfalleciente y frío:

En el mundo, un montón temido
 por enarenado atina a las narinas,
 reino al revés de una versión fría. (60)

Estos versos aquí ejemplifican claramente cuál es la disposición y el ánimo que mueve al poeta en el mundo postmoderno y caótico en el cual vivimos. El yo poético precisa un medio de relatar o “cantar” los sucesos del pasado en el Mar de la Plata. El chingolo e ibirapitá son pájaros que cantan sobre asuntos que hacen pensar en el pasado. Los pájaros chingolo y el ibirapitá, son voceros de la reflexión del pueblo rioplatense sobre las causas del desfalco monetario y de la realidad nacional:

El chingolo alado y el ibirapitá donde pía
 ponen a la palmera a pensar en el pasado,
 en ese mar de plata para el bolsillo vacío,
 cima marina donde la mirada sería mejor.
 La costumbre del agua nada tuvo que ver
 con la humedad y menos vendría su plan
 espeso a empezar las escenas, nacionales. (71)

La voz poética plasma la realidad de su país y siempre haciendo uso de su memoria en el poema “Razón de la rosa al dársela de celeste (Verás palabras y países mejores).

Se hace la versión de cuanto sea
 cielo hasta que tales ansias sigan
 al gazapo vengándose del pasado,

a la sílaba labial que debió decir
 haciendo en la razón a su manera
 que rime valor con menos precio,
 calorías con loriga y garcía Lorca. (182)

El desorden está presente y se representa en el poema “La anatomía del pato como quisiera ser (Un día después de la posteridad)”. El pato, como cisne en el poema de Mallarmé “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui” recorre los lugares desordenados y caóticos propiciando que el pensamiento del lector vuele y reflexione sobre la realidad de la patria. Este título parodia la imagen del cisne como figura del lenguaje poético de Mallarmé y de los modernistas como Darío que estructura y temáticamente incrusta en su propio metalenguaje. El hermoso cisne aquí es parodiado por un simple pato. La unidad simbólica de la poesía lírica se asocia con el distanciamiento causado por un pasado histórico que separa al lenguaje poético del objeto de la representación que ocasiona un aislamiento de autorreflexión especialmente en el soneto denso de Mallarmé en el cual el cisne se convierte en una figura de historia literaria. Recientemente se publicó un libro de poesía sobre el tema del cisne de Stéphane Mallarmé editado por E.H. Blackmore, A. M. Blackmore, y Elizabeth McCombie, *Que vêt parmi l’exil inutile le Cygne* (2009):

Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui
 Va-t-il nous déchirer avec un coup d’aile ivre
 Ce lac dur oublié que hante sous le givre
 Le transparent glacier des vols qui n’ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
 Magnifique mais qui sans espoir se délivre
 Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
 Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.
 Tout son col secouera cette blanche agonie
 Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
 Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.
 Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
 Il s'immobilise au songe froid de mépris. (66)

El cisne de Mallarmé se encuentra desterrado de su punto de origen, enjaulado en el eterno presente y sin poder cantar. Rodeado sólo de vuelos que no ha iniciado por estar inmovilizado, “des vols qui n'ont pas fui”; “Pour n'avoir pas chanté”. El presente del cisne de Mallarmé “aujourd'hui” lo ha situado en la desesperación total. El suplicio del cisne de Mallarmé “Le plumage est pris” refleja su auto contemplación.

La relación del cisne en el soneto de Mallarmé y del pato en el poema de Espina es que ambas aves se mantienen en el presente para evitar el dolor de pensar en el pasado o en el futuro. La voz poética del poema de Espina representa el pato tal y como el pato mismo quisiera ser después. Aunque el pato se mantiene en el presente su mirada aún en el devenir. Tampoco se enfoca en un pasado inexacto, sino que mira hacia el futuro aunque con cierta incertidumbre:

Abultada, y en verano, vibrante.
 Plumajes debajo de las bellezas,

era del verbo llevar los libros lo
 más veloz al olvido de las ideas,
 llevar el orden a cada recorrido,
 la dosis separada de esperanzas. (51)

Esta paradoja en el poema recién citado sólo apoya la idea de lo contrario. La esperanza dura lo que dura el vuelo, entonces la esperanza no es duradera. Podría concluirse que la humanidad, ya desgastada de no aprender de su historia carga una causa en desorden y que este desorden es un mejor comienzo.

El tema de desorden y nuevos principios también se manifiesta en el poema “Monólogo de Da Vinci ante lo más conocido que pintó (Era casi lo mismo que mirar)” de *El cutis patrio*, donde se reivindica lo feo. Esto compromete el sistema tradicional porque percibe lo feo como suprema manifestación estética y ofrece todo un mundo fragmentado, un caos de cronos (tiempo) y topos (lugares) encontrados y sin fronteras, como la era que vivimos:

Toca por ver si Bizancio venía
 a dar vuelta como un benteveo
 o un ave que ya no ve tan bien
 Ella para el resto del estambre
 obra con la causa en desorden.
 Y es un comienzo, o es mejor. (73)

La causa del desorden se encuentra a flor de piel del yo poético. *El cutis patrio* “Rastro de regiones en la marejada” (Era estornino pero ahora lo será) contiene numerosas referencias al caos causado por un mundo volteado al revés:

y entre tanto que corrían hacia la izquierda
 las horas del ruin reloj buscando vituallas
 pedazos de la pájara deslamidos por miles
 y tamales y chorizo y mierda mucha mierda
 marchitada por las negras telas de las tripas
 (de ella las tantas cosas que el mar no traía,
 y una piel de pingüino disecado que pasaba)
 y recuerdo además, el mapa de la felicidad
 pero al revés, un corazón dándose vuelta. (163)

Estos versos señalan el desorden y el caos representado en algunos poemas del poeta uruguayo. Ejemplo de ello son los versos donde aparece un río que pasa dos veces en la alacena; las horas del reloj que viran hacia la izquierda, hay mucho excremento humano; y la felicidad existe pero también al revés. Este poema representa un mundo en decadencia. La característica de desorden y caos descrita por Calabrese está presente en la obra de Espina.

Nudo y laberinto

Para Calabrese, el nudo es símbolo de la pérdida de la visión total de un transitar racional y del ejercicio de una inteligencia ingeniosa para encontrar el desenlace. Es

evidente el placer del extravío y del enigma. La irreversibilidad juega un papel esencial en la naturaleza, por eso vivimos en un mundo de riesgo, donde la indeterminación es la regla. Es un intento por agotar un procedimiento. Pero agotándolo el contacto con el ambiente de la contemporaneidad hace de ellos los partidores de un orden nuevo, por ejemplo, la pintura reciente. El laberinto es una representación figurativa de una complejidad inteligente. En efecto, el vocabulario mismo crea un laberinto (147). El laberinto es una de las imágenes del caos: tiene orden pero es oculto y complejo. Está vinculado, del lado de la producción (diseño) y del lado del usuario, al placer del extravío y al gusto por salir (juego). Por otro lado, es una figura profundamente barroca; tanto que es posible afirmar que la frecuencia de su representación está correlacionada históricamente con épocas barrocas, “allá donde resurja el espíritu de la pérdida de sí mismo, de la argucia, de la agudeza, allí encontramos puntualmente unos laberintos y unos nudos” (Calabrese, 147).

La complejidad del laberinto también puede definirse como ambigua: de un lado niega el valor de lo global, pero de otro constituye un desafío para encontrar un nuevo orden. Es decir, el juego del laberinto empieza por un placer: perderse, y termina en otro placer: reencontrarse. Pero el proceso de solución del enigma del laberinto sólo es posible actuando constantemente por transformación más que por estabilidad. Incluso las teorías matemáticas de resolución de nodos utilizan procedimientos distintos a los de la matemática clásica: los heurísticos, que no garantizan del todo un final feliz. En novelas como la ya mencionada *Duluth*, básicamente el diseño está en función de un recorrido no lineal de la trama que dificulta el entendimiento de la historia.

En general, es necesario hablar no sólo de un gusto distinto al que otorga la seguridad de lo homogéneo e integral, sino de todo un placer por el trabajo sin control, vehiculado por la extensión de un nuevo tipo de tareas y prácticas que exigen “la inmersión en pequeños bloques, zonas, áreas, sin visión panóptica” (Calabrese, 159). Calabrese sostiene que el laberinto y nuevas tecnologías están cambiando el modo de pensar el lenguaje y los textos. Se piensa ahora en pequeñas partes en el que los nexos se hacen lógicos a posteriori y no lógicos gramaticalmente y sintácticamente. La lógica del laberinto causa un desafío a los supuestos integradores de la ciencia y de la estética clásica, por lo tanto se podría relacionar las reconfiguraciones de la lectura con la lógica del extravío del laberinto:

Era para el orbe visto esa vez,
 laberinto de todo detenido
 en vocablos como charque,
 chinchulín, chancleta chica
 por aquí y allí cuanto tiritita,
 bicho, carpincho, piripicho
 digo más, chifle, cachimba,
 palabras que han encausado
 hasta ser en secreto criadas.
 Va cansado a conseguirlas. (54)

En este poema el autor describe un laberinto y su travesía por aquí y por allá, con palabras que agregan a la dificultad y, con el propósito de que el lector busque el secreto hasta conseguirlo.

También hay supresión de algún elemento lingüístico del discurso sin ir contra las reglas gramaticales. Espina se acoge a la alusión para lograr que meditemos sobre la existencia en un plano metafísico como se percibe en el poema “Descenso a la hermosa mentira”, del poemario *Niebla de pianos*, cuya forma en la página asemeja a un próstilo:

Frente a la positiva herejía de lo efímero
el diluvio había cesado

En un laberinto transitando bajo espesa
humareda de violines descubro
una sombra que poseía el abismo del espacio
y olvidaba como aforística lujuria

Era el ser del espejo
Cuestiona sobre vientos momentáneos y su paradero
A través de él se contempla el Apocalipsis
con todos los colores no descubiertos
Ser tan bello que mi respuesta convertíosle
en una bandada de halcones congelándose

Aquella figura desapareció
 luego vinieron tiempos pasó un monje pasó un candelabro
 hubo guerras

A la juventud próximo al placer
 regresó dicho ilógico semblante casi real
 -Me has mentido –increpó dulcemente-
 como castigo recibirás un soplo de la más
 hermosa mentira

Desde ese instante aguardo mi transmutación
 en la celda de mil navajas
 donde aquel individuo que llamo Posible me visita
 imperiódicamente sin mediar palabra alguna. (58)

En el poema citado el autor incorpora el laberinto que todo ser humano enfrenta cotidianamente. Obliga al lector a reflexionar sobre su sitio en este mundo y en la posibilidad de que le espere un ser supremo o de que haya otro lugar más allá de este mundo. En este poema un hombre después del diluvio descubre (una sombra) y ve a un (Ser tan bello) que borra sus angustias y dudas. El (Yo), (el Ser del espejo) y cuestiona el lugar del hombre en el universo y en él se contempla el Apocalipsis. Aquella figura (yo) se olvidó de Dios, pasó el tiempo, llegó la iglesia al mundo, pasaron muchos sagrados sacramentos (la vida siguió), y se presenció el dolor provocado por las guerras. Dios

regresó a castigar al hombre midiéndole su castigo de la misma manera que el hombre le midió la mentira a Él: -Me has mentido y de castigo recibirás un soplo de mi más hermosa mentira. Desde entonces el hombre espera la muerte, o su transmutación, ya sea un cambio mental a otro estado de un escalar de planos etéreos en un plano físico-mental, o convertirse en su cárcel de miedo pensando en la posibilidad de la existencia divina que no le habla, pero siente su presencia. Este poema “Descenso a una hermosa mentira” es un enigma enrevesado que ejemplifica el estilo enigmático y hermético característico del poeta uruguayo.

El nudo y el laberinto se representan en el poemario *El cutis patrio* en el poema “Lo que la página encuentra (Las frases nunca tienen frío)”. Este poema habla de sombras que atraen la muerte:

Sombra de abracadabras habrán de
 darle alrededor todas las oraciones:
 a cuáles de las más bellas en versos
 sirven para el oral amor y la muerte.
 Con ellas harían lo que nunca llega.
 Adivinándolas en dolmen o menos
 mal que metáforas y mirada común,
 logran a tiempo cautiva la claridad
 que diga del comienzo, es perfecto
 Perfecta la voz, la belleza siguiente. (14)

Como hemos visto en los poemas leídos sobre el nudo y laberinto, el autor de *La caza nupcial* con su estilo oscuro ha creado un mundo lleno de caos y enigmas sin resolución. Las nociones de nudo y laberinto cunden en toda su obra y siguen las características que Calabrese ha señalado. Desde la estructura de sus poemas, el vocabulario presentado, y los temas, Espina logra sorprender al lector con posibilidades de participación en la armazón del entendimiento.

Complejidad y disipación

Señala Calabrese que el proyecto de descripción y explicación de la naturaleza, como concatenación de comportamientos generados por un pequeño número de reglas repetidas, ha fracasado. Ahora se ha constituido la idea de un universo fragmentado compuesto por comportamientos locales instituidos por clasificaciones calificadas. Esto nos lleva a la paradoja que consiste en el hecho de que, mientras que un sistema está disipando energía, la disipación, en lugar de conducir hacia la entropía, conduce a la formación de un nuevo orden, de nuevas estructuras. Normalmente las estructuras disipadoras se producen en un sistema en que se que se ha introducido inestabilidad (161).

En Espina, uno de los poetas Neobarrocos más complejos, se llega a la disipación total. La disipación ocurre cuando un sistema se derrumba y otro nuevo ocupa su lugar. Todo vuelve a comenzar. Veamos algunos ejemplos donde el poeta sostiene que todo principia nuevamente. Todo se reconstruye, empieza de nuevo en un constante movimiento de nacimiento y muerte.

Gran parte del poemario *La caza nupcial* revela la adherencia a esta complejidad en la creación del poeta uruguayo. Muchas cosas permanecen sin entender y nos obligan a pensar en las respuestas que surgen con las ideas expuestas por el poeta. En el poema “Noticias de alguna realidad en otra (La noche está vieja, ya no se sube a los árboles)” en *El cutis patrio*, la voz poética indica que la espalda siempre vacía del hombre se ha ocupado de lo inexplicable, todo es enigma. Según la voz poética siempre existe en el hombre la desconfianza por vivir en un mundo complejo que no permite seguridad en nada:

La espalda vacía puesta al día
 tuvo por obra lo inexplicable,
 el plan de cuál perseverancia
 cuya sabiduría debería venir.
 Con tal fe en esfera se define
 (sufre al desconfiar afierada),
 ¿Tuvo que ver con ser feliz? (22)

En *La caza nupcial*, la “Poesía eres (también) tú (Hipo rima con periplo)” la voz poética parodia la consecuencia de la inseguridad se parodia al remitirnos al poema “¿Qué es poesía?” de Gustavo Adolfo Bécquer donde se relaciona el hipo (que podría ser el animal hipopótamo, o un movimiento convulsivo del diafragma que produce ruido, o enojo y rabia hacia alguien con periplo, que significa un recorrido por lo común con regreso al punto de partida. Esto implica que andamos por el mundo buscando una nueva salida y regresamos siempre al mismo sitio complejo.

Según la idea del poeta, no deja temas que entender aunque implica que se problematiza quizás con la felicidad. El mismo poema ya citado continúa expresando la incertidumbre y la indecisión que atormenta al hombre:

La página nebrija para pájaros,
 (menos sucede en la indecisión
 o amanece el azur a lo sublime)
 la página, si por otro Sur asoma
 con sortilegio a sentirse elegida,
 la página, su ojo estando en paz,
 desaparejo acertijo de hicocervos
 (y un rayo al resplandor oyendo).

Nada hay ni temas para entender. (76)

La voz poética describe las posibilidades que ofrece la página basada en la suerte, porque ya se ha agotado todo incluyendo los temas para descifrar. Los versos recién analizados implican que al haberse agotado todo y temas, la salida es volver a empezar.

En primer poema de *El cutis patrio* “Lengua materna” (Está escrito entonces se escucha)” la voz poética advierte que ni lo más sencillo se parece a lo que vendrá:

rápido rasgando la suerte de la herraduras
 cuando a ras la siembra reciente roza al
 sauce en los cielos, pero sin nunca serlo:

Nada simple es similar a la próxima vez. (7)

Estos versos señalan que todo será complicado, inestable y siempre cambiante.

Se repite la inestabilidad y la incertidumbre en un mundo complejo donde las situaciones normales se han invertido en “Lo que la página encuentra (Las frases nunca tienen frío)” *El cutis patrio* por medio de la frases:

Tiemblan como albas en el balcón
y al viento, vienen. Quién lo diría:
salientes se sienten en la realidad.
En el infierno tendrán tanto frío,
En la nieve el habeas del verano, (14)

Aquí las frases al aparecer se creen reales pero la inversión de papeles causa la inestabilidad ya que en el infierno supuestamente ardiente, se tiene frío y existe nieve en el verano. No obstante la complejidad de la situación, el autor promete que la disipación borrará lo sucedido al restablecer otro orden.

El orden restablecido podría desentrañar el laberinto por medio del habla como lo demuestra el poema “Naturaleza, lección del contemplante (Por una vez el Río de la Plata tiene razón)” en *El cutis patrio*:

En la respiración, la respuesta del aire.
Herido sirve al bien cuando viene solo.
Aire, país de Aries, hará que esto dure
Con el habla vence al laberinto debido,
con la música al eco que nunca canta. (16)

Según la voz poética, el mundo está por hacerse en el poema “Naturaleza, lección del contemplante (Por una vez el Río de la Plata tiene razón)” de *El cutis patrio*. Los sonidos de este poema lucen el efecto del sonido del pueblo uruguayo lamentándose en las palabras “encuentra cuchillo, hayan un chillido especial”:

Hoy se habla del sentido trágico del ejemplo,
ese otro minuto de res respirando a propósito.
Cómo decir, la carne el costo atravesado, se
encuentra cuchillo, hayan un chillido especial.

Y ahora: ¿cuándo las palabras dejarán de ser? (16)

Espina reivindica la fealdad como suprema manifestación estética y ofrece todo un mundo fragmentado, en caos con cronos (tiempo) y topos (lugares) encontrados y sin fronteras como la era que vivimos. La complejidad de este mundo ocasiona que sintamos pocas esperanzas de una vida mejor si no cambiamos nuestro comportamiento y empezamos de nuevo.

El poeta repite el tema de la inestabilidad en el sonido de la locución. Cuando la nada abarca hasta el lenguaje, el mundo se encuentra en estado de deterioro. Un ejemplo ostensible ocurre en el poema “El futuro imperfecto” de *La caza nupcial*. El poeta calcula que el idioma ya no permite crear imágenes de todo tipo:

Cuando de veras nada queda en
la voz del lenguaje, ni oblonga
imagen de esperanto, clepsidra
de agua moribunda, Eros y era

que del cuerpo osaron la usual

unidad: cáliz, cerviz y espesor. (165)

Sobresale en los poemas aquí analizados el vacío y la nada en el sistema actual.

Echa por la ventana hasta la idea de Esperanto, seudónimo del doctor L. Zamenhof, quien en 1887 creó un idioma con la idea que pudiese servir como lengua universal.

Como se ha visto ya en los poemas seleccionados aquí, la complejidad y la disipación están presentes en la poesía de Espina. Como lo aclara Calabrese, esta característica del Neobarroco revela la sensibilidad de este tiempo contemporáneo. Una constante incertidumbre campea en estos poemas. Nada es fijo. Todo es móvil y todas las cosas se nos muestran como posibilidades y nada más.

Más-o-menos y no-sé qué

Calabrese se refiere al más-o-menos o un no-sé-qué como el placer de la imprecisión. La noción de más-o-menos o no sé qué, en efecto, no contienen rasgos pertenecientes a los objetos representados en el discurso, sino que dependen estrictamente de su sujeto. Más-o-menos o no sé qué se refieren a un sentir, a un decir, a un ver, a un escuchar, a un percibir del sujeto ante un objeto. Los llamados minimalistas americanos proceden precisamente a la anulación del texto narrativo, sin sustituirlo con la experimentación como en el filme francés *Betty Blue* (1986) cuyo título original es *37°2 le matin*, que significa *37.2°C de la Mañana*. La temperatura (37.2°C o [99°F]) es la temperatura matutina normal de una mujer embarazada. dirigida por Jean-Jacques

Beinex basada en la novela de Philippe Dijian (1985) en Betty Blue prácticamente no existe historia, ésta se reduce al mínimo (185).

El objetivo de Espina es llamar a la reflexión sobre estos tópicos, tratándolos de formas que los lleven a sus límites a través de la poesía. El autor sabe que no es muy común que se hagan publicaciones extensas de poesía con un sólo asunto, pero ha recalcado el propósito del poeta no es sólo de comunicar emociones y situaciones, sino de fabricar visiones e incluir una reflexión sobre estas visiones incrustadas en el tiempo.

El tiempo que al liberarse de los objetivos previstos por la inmediatez deja de ser reversible y también invencible. Sucede, pero su duración es indecisa. Allí está el origen de la dificultad neobarroca, pero también el placer asociado a su composición. Por ejemplo el poema “Otra pleamar de imágenes” (Cualquiera será más allá que al ir ahí) que señala la ambigüedad en el poemario *El cutis patrio*:

Asoma la luz como si supiera,
 En su herida cuándo está bien
 ha visto lo que recién tendría:
 brillar a oscuras en cucullas
 aunque ocurre sin rumbo;
 en el muladar manca mirada,
 en la llanura palabras llanas.
 Humo de ámbar que abunda.

(Alma ambigua entre ambas.) (87)

El poema arriba citado demuestra la ambigüedad reflejada en el mundo de hoy. Todo es tergiversación. La voz poética remite a una trayectoria sin dirección. En conjunto el universo es humo y brilla de manera oscura, lo cual es algo imposible. El juego del lenguaje se exhibe en todo el poema por medio de la aliteración.

Distorsión y Perversión

Según Calabrese, más allá de las metáforas, están a la cabeza de la complejidad, de la mutación y de la inestabilidad, la distorsión y la perversión. La distorsión porque el espacio de representación de la cultura de hoy parece estar precisamente sujeto a fuerzas que la doblan, la curvan y la tratan como un espacio elástico. Perversión porque el orden de las cosas (en los modelos científicos) y el orden del discurso (en las producciones intelectuales) no están desordenados banalmente, sino que están pervertidos. No están volcados ni opuestos o invertidos, sino cambiados de orden de un modo que las lógicas precedentes no pueden reconocerlos. Encontrar una lógica puede ser el nuevo desafío a la ciencia de la cultura (187).

La distorsión y perversión se observan en la poesía y se manifiestan específicamente en la voz poética del autor. La mirada abarca el país entero, así como la piel del hombre cubre el cuerpo como advertimos en el poema de *El cutis patrio*, “Candel de reposarios (No todas las partes del país, lo son)”:

Es todo colmos para el ave moral,
muerta aunque esté como podría la
rapa de prez arrastrando otro tercio

que por igual inocencia a partir de
 la persona hasta res: leve flor por imán
 de libidine para siempre distraídas. (18)

La mayor perversión para la sociedad tradicional es desafiar la religión. En el poema en *El cutis patrio*, “La visitación de las musas” (¿En la hamaca o en Salamanca?)” implica que el noveno mandamiento es hacer todo sin reparar en nada, ni la iglesia, ni las diferencias sociales, ni convencionalismos:

Encribado describe estas virtudes
 se arrastra detrás a rozar serranía.
 Nuevo mandamiento: harás todo,
 (y arar para que arrase razonable
 el horizonte cuando la vuelta da). (64)

En este nuevo orden sólo existe un nuevo mandamiento de hacer todo lo que se apetezca sin pensar en las consecuencias que esto tiene en los demás facilita y refleja la desorientación de esta época distorsionada y perversa que rompe con las normas de la sociedad orientada hacia lo clásico. Por lo tanto se podría entender que en la nueva sociedad no hay pecado, porque todo puede hacerse.

Erotismo

El erotismo complementa la obra de Eduardo Espina porque muestra el deseo nunca alcanzado y su afán por concebirlo. El poeta uruguayo utiliza descripciones de vestuario y de la naturaleza, para presentar el erotismo con imágenes provocadoras del

cuerpo y del deseo sexual. Se observa por medio del lenguaje rebuscado y el vocabulario sublime mezclado con el cotidiano para lograr una expresión exacta. Esta búsqueda de lo inalcanzable se observa en el poema “Imágenes de Guernica en un cuarto de hotel” de

La caza nupcial:

donde dormido el destello con furor de humo
fofo, de sombroso obús en espejo de bofes y
de cifras que sumaban la espesura del monte
de quienes aliados a sus estrépitos hilaban la
res al himeneo entre cifras fusiladas que oían
la penúltima desaparición de la luz al secarse
y si por cuernos pusieron mote a los amantes
fue de ellos rondar la espesura y supieron de
pasos de pájaro en el tejado del enamoradizo
de un alud continuo y no duermen ni Picasso.
En noche nueva bajo el cielo vieron todo eso
y lo que está visto, ni la herradura lo borraré.
Dime si vimos la anguila ajada por su desove,
el hueco horizontal de tan húmedo amasío en
llamas o un beso de sospecha saliendo de los
labios y una rápida luciérnaga a ganar el lodo
y ningún bufón con que tiritando y sin saber
si por tiritar para limarse en el apeo el oropel

o tras la curvatura del cromosoma con el sol. (102)

En una entrevista concedida a el diario *El Porvenir* de la ciudad de Monterrey, Espina explicó que *El cutis patrio* forma parte de una trilogía de libros de poesía temática: el primer tomo de la trilogía, *La caza nupcial* (1993) aborda el tema del deseo; el segundo episodio, *El cutis patrio* (2006) presenta el tema de la visión; y el tercer título *Mañana la mente puede*, aún no publicado tendrá como tema la memoria. El objetivo del poeta estudiado es llamar a la reflexión sobre estos tópicos tratándolos mediante formas que los lleven a sus límites a través del uso de la poesía. Espina reconoció que no era muy común que se hicieran publicaciones extensas de poesía con un sólo asunto, pero recalcó el propósito del poeta no sólo de comunicar emociones y situaciones, sino de incluir una reflexión sobre ésta.

La poesía de Eduardo Espina estrena innovadores modos de expresión. Agotado el diálogo, el Neobarroco actual sería la primera piedra de la edificación del arte de hoy en el nuevo contexto de nuestras sociedades. Ante cierto nihilismo y el no creer en nada de los tiempos que vivimos, el Neobarroco significaría la siempre renovada inquietud del hombre por la invención, por la creación de un puro mundo de palabras, ajeno a la realidad real de la terrible vida cotidiana pero al mismo tiempo inseparable de ésta.

El erotismo, fuente del deseo nunca satisfecho y siempre postergado es una de las características ineludibles en el estilo creativo del poeta uruguayo. El estilo erótico del poeta se inauguró en su primer poemario *Niebla de pianos* y se concretiza en el poemario *La caza nupcial* mediante la acumulación de imágenes y de agrupamientos densos donde el universo se constituye en la ansiedad erótica de dos amantes en plena

pasión amorosa. El erotismo sensual y físico es el eje central de *La caza nupcial* como una permanente e inalcanzable búsqueda erótica, una tensión que se concretiza sólo en poesía. Un ejemplo es el poema “Leerás cosas peores”:

de damisela avecindada siempre al huevo menor
a tan idéntico rábano parecido a algo que no será
mientras dentro de ti caducaba un frágil contrato
amoroso, lo que llaman, una infelicidad legítima
que tras de todo pasaba como vapor de mi géiser
en el despunte que al dudar del desliz desconocía. (39)

El deseo carnal caduca en el contrato amoroso, la infelicidad legítima es parecida a algo que no será. El vocabulario lúdico y erótico analizado arriba alude a la sexualidad: “dama ligada al huevo menor del hombre”, da una imagen de una mujer mentalmente y físicamente adherida al hombre que le produce el gozo sexual. Entre delirios de miembros varoniles que desfilan y revientan como vapor de “mi géiser” que sirve de símbolo de la explosión del cuerpo varonil al llegar al clímax en el coito, “El amor pasaba como vapor de mi geiser en el “despunte” a punto de su orgasmo en “oleosas musarañas” sentado en marco preciso del amor carnal, un paisaje de entrega sexual en el poema “Irreprimibles al antojo del tiempo”.

El contrato amoroso que muere en este poema se reemplaza por el juego de la seducción que en la teoría de erotismo y transgresión, el seductor o libertino disfruta más. El discurso de Bataille en su libro *Erotism: Death and Sensuality, -L' Érotisme*

(1957) - explora la conexión entre lo sexual y la experiencia religiosa y el papel del sexo dentro de la religión.

Bataille explora los tabúes sexuales en la religión y la conexión entre el sexo “le petit mort”, death “mort”, y el papel de establecer la continuidad de la conciencia en el mundo. La teoría de la transgresión establece los límites de una sociedad para que esta pueda funcionar bien y para que sirva de punto de partida para todos aquellos que reciban placer por violar las reglas del tabú. Ellos son los más beneficiados en la teoría de la transgresión propuesta por el Bataille, quien se preocupa por la experiencia transformadora del amor y percibe la seducción como un dialogo o negociación que equivale a un juego amoroso:

If we observe the taboo, if we submit to it, we are no longer conscious of it. But in the act of violating it we feel the anguish of mind without which the taboo could not exist; that is the experience of sin. That experience leads to the completed transgression, the successful transgression, which, in maintaining the prohibition, maintains it in order to benefit by it. The inner experience of eroticism demands from the subject sensitiveness to the anguish at the heart of the taboo no less great than the desire, which leads him to infringe it. This is religious sensibility, and it always links desire closely with terror, intense pressure and anguish. (38-39)

Según Bataille, si nos preocupamos por el tabú, si nos sometimos a él, ya no somos conscientes de ello. Pero al violarlo nos sentimos angustiados, acto sin el cual el tabú no existiría la experiencia de pecado. Al sentir el remordimiento se completa la

transgresión, que mantiene lo prohibido lejos para poderlo beneficiar. La sensibilidad religiosa se asocia con el deseo y el terror.

En la poesía de Espina se refleja que no hay tabúes. Ya todo se puede expresar desde los deseos más íntimos del hombre. Esta explícita descripción del deseo se expresa en la poesía de Espina con palabras como “vara” por pene:

aromar la vara del equilibrista en su reposo de
 buscón por las afueras del que curva alargando
 la soledad de un ojo tan feliz y por lo desolado
 no en la cara sino a ras de la resina como lupa
 por mirar en los mimos la mano de minotauro
 mas al ámbar babeando en la lacra del kimono
 del que presta a su acopio hoyuelo de Jimaguay
 y a ese mismo para verte las partes prestadme,
 o de gema y de pestaña afeitada para mirarte
 como sapo de otro pozo con ojeras de fortuito
 qué bien mirará la fisura hecha para el destino. (70)

La imaginación es el movimiento del deseo hacia un objeto imaginario; es retrato en lugar de un objeto concreto; es otra persona u otra cosa. La vida y el texto son paralelos a la creación de la escritura. Si la vida y el texto son semejantes a la creación de la escritura, entonces el poeta aprovecha a lo máximo la elaboración imaginaria para expresar sus deseos más íntimos y reveladores. En el poema “Leerás cosas peores” en *La*

caza nupcial la voz poética expone el deseo en un interminable fluir de enunciados que parecen excitarse y estimularse entre sí:

de las enredaderas enhebradas entre las caderas y
 también los pies posados en pirámides encima de
 la tricota colgada para imposter la nieve perecible
 del iglú donde mancha de esquimales en el polvo
 y luego del embuste por la ranura afeitada felices
 ambos de infieles (tan fáciles) pero aflagranados
 afelpando un par de párpados para palpar la cola
 de la sirena donde lustrar las escamas de lo dual
 que despertará en la mortaja del macró aliviado
 tanto de ti como todas las tetas aún por otear
 las iras del sátiro y una pechuga de tucán reseca
 cuando no los pederastas al tabú de tu boca
 en tus tactos de doncella añorando una bragueta
 al cazar las ranas las que salen al sol del rosal
 de tan felices que hasta los tobillos tras el pasmo. (39)

Este poema recién estudiado representa a la mujer como materia dispuesta para hacer el amor, siempre buscando el contacto con el hombre. La sirena, siempre símbolo la sensualidad de la mujer por su cantar implica que la mujer es ligera y dada a lo libidinoso. Esto recuerda la teoría de erotismo del francés, Georges Bataille sobre el papel de la mujer en el ejercicio de hacer el amor:

Not every woman is a potential prostitute, but prostitution is the logical consequence of the feminine attitude. In so far as she is attractive, a woman is a prey to men's desires. Unless she refuses completely because she is determined to remain chaste, the question is at what price and under what circumstances will she yield. (131)

Bataille asegura que no toda mujer es propensa a ser una prostituta, pero la prostitución es la consecuencia lógica de la actitud femenina. Su belleza se relaciona directamente con los deseos sexuales del hombre. A menos que ella se rehúse a las propuestas indecorosas completamente por permanecer virgen, la pregunta sería a qué precio o bajo qué circunstancias consentiría.

La poesía de Espina plantea de cierta manera la actitud de Bataille al representar a la mujer como seguidora del placer sexual dejando atrás el recato. La voz poética utiliza descripciones de ropa y de la naturaleza para presentar lo erótico y provocativo de la mujer con imágenes del cuerpo y del deseo físico. Se percibe por medio del uso de un lenguaje artificioso y de un vocabulario sublime mezclado con el cotidiano para lograr la expresión exacta que busca el autor, como en el poema "Imágenes de Guernica en un cuarto de hotel":

De diadema incierta por quimera que mudara
lo que tanto antes y de día jadeante afeitando
al fileno que por encima sigiloso merodeaba
la alcoba y al cabo del día la inclinación vela
como las bragas rasgando con Íntimo pánico

de oso hundido en un tarro de miel elemental
dela que pasaba por mariposearte en pavura
de folganzas tan bien ululadas hacia el tálamo
donde dormido el destello con furor de humo
fofo, de sombrroso obús en espejo de bofes y
de cifras que sumaban la espesura del monte
de quienes aliados a sus estrépitos hilaban la
res al himeneo entre cifras fusiladas que oían
penúltima desaparición de la luz al secarse
y si por cuernos pusieron mote a los amantes
fue de ellos rondar la espesura y supieron de
pasos de pájaro en el tejado del enamoradizo
de un alud continuo y no duermen ni Picasso.
En noche nueva bajo el cielo vieron todo eso
y lo que está visto, ni la herradura lo borrará.
Dime si vimos la anguila ajada por su desove,
el hueco horizontal de tan húmedo amasío en
llamas o un beso de sospecha saliendo de los
labios y una rápida luciérnaga a ganar el lodo
y ningún bufón con que tiritando y sin saber
si por tiritar para limarse en el apeo el oropel
o tras la curvatura del cromosoma con el sol

iluminando al descubrir la velocidad de todo
 y talado se escabulla en una broza de endejas
 vencidas por espadachines, pero queda entre
 la fe de las pudendas y el cortejo de los ojos
 esa forma de ser, la continuación del poema
 que merece en el polvo, el sisal del desastre. (101)

Este extenso poema muestra la tendencia de Espina de hacer un uso proliferante del lenguaje y de llenar la página con imágenes eróticas que se despliegan por la piel y por los ojos, colmando los sentidos de imágenes y sensaciones eróticas. El sentimiento desborda por la superficie, pero se puede interiorizar si el lector profundiza en la lectura del poema.

La reflexión erótica también nos lleva a pensar en cómo se puede vivir mejor “porque a la dicha hay que llamar para que llegue” y ver como poder descansar y relajar nuestros cuerpos en este mundo atormentado y afligido por la incertidumbre. La voz poética refleja el deseo de los amantes utilizando las manos para acariciarse lentamente. Consideremos el poema en *El cutis patrio*, “Homenaje a las manos de los demás (Un convencimiento como debe ser)”:

Mano antes de este rato
 tocando hasta entender;
 en los amantes tan lenta, (25)

Las manos siempre han expresado el deseo humano apretando, acariciando e inclusive para hacer posible el orgasmo. Estas son las visiones sensuales que el poema recién analizado provoca o emana.

Los poemas recién estudiados reflejan el erotismo que se plasma en su obra hermética y paradójica. La poesía llena de sensaciones manifiesta el deseo del poeta nunca alcanzado y su afán por concebirlo.

Conclusiones

La poesía de Eduardo Espina es una de las más representativas del Neobarroco hoy día. Hay una preponderancia de las características enumeradas por Calabrese, esencialmente en los poemarios *Niebla de pianos*, *La caza nupcial*, y *El cutis patrio*. Con abundancia encontramos ritmo y repetición de técnica, juego de lenguaje, aliteración, paronomasia, y ostentación verbal. El poeta uruguayo desafía la coherencia y el sentido normal de las palabras. Su poesía desborda el límite de lo racional siempre aturdiendo con el exceso. Los versos fragmentados nos hacen perder la noción del significado obligando al lector a profundizar en la lectura. En ocasiones el poeta detalla algún concepto o alguna descripción de lo recapitulado para hacer hincapié o subrayar algún aspecto específico. Todos estos esfuerzos nos indican que su poesía resguarda la inestabilidad de un cosmos. El mundo representado por el escritor se transforma en otra cosa, cambia en una metamorfosis completa. El desorden y el caos rigen en gran parte de su poesía, tanto en la forma como en el contenido. El nudo y el laberinto aparecen con características propias que aparte de darle al lector un gran placer en encontrar la

salida, ofrece un reto al lector. Su poesía muestra la complejidad para asegurarse que la lectura no sea fácil. Todos sus poemarios son difíciles de leer y verdaderamente complejos. En su inspiración se refleja la necesidad de finalizar el estado presente de las cosas y de volver a empezar. Vemos una total disipación. A veces él se aproxima a hablar de un tema o asunto, pero sólo llega a asemejarse con un más-o-menos o una inexactitud del asunto. En ocasiones la obscuridad de su poesía nos describe un no sé que no se concretiza lo que nos describe. Todo esto finaliza en una total distorsión de la realidad, que termina en la perversión de este mundo donde muchos creen que todo ya se ha dicho.

Eduardo Espina usa un lenguaje híper real más allá de la significancia y con su arte reivindica la fealdad y la transforma en arte. Su lenguaje no hace concesiones a la facilidad del tiempo. Interpreta su propio sentimiento sacándonos de una realidad y poniéndonos otra. Este valor se multiplica. Es producción de presencias que se intensifican. El poeta no tiene control de su poema. El poema es efecto de presentación magnificada. Acceder a todo en tanto todo puede decirse. Es asociativo pues todo puede decirse porque la inmediatez anima la presencia y habla por lo contingente. Es acto divisorio. Ni siquiera la segunda lectura es comprensible. Nosotros los lectores estamos agregándole más al desenlace del poema. Al existir una metafísica existe un fenómeno porque la relación de las palabras no produce una reacción racional. Uno de los aspectos quizá más sugerentes que ha dejado como legado la teoría de Calabrese son las posibilidades de diversos juegos en la literatura latinoamericana como el aire del tiempo postmoderno.

Espina desconcierta al lector al arrebatarse el enigma del tiempo como posibilidad infinita para prefigurar acontecimientos y realidades. Esto tiene relación directa con el afán del poeta por hacer de la temporalidad una solución de estilo porque él ve, concibe y ejerce el poema, como cámara atemporalizante, como entidad discontinuada de la secuencialidad y sabotada por el espacio y viceversa. Esto es cronos y topos enfrentados, acérrimamente incompatibles. La ilusión cronológica acepta una lógica alternativa, una sistematicidad caracterizada a fondo por interrupciones.

Reconfiguración y prefiguración fantasmática: ante el espejo de su experiencia, el tiempo se mira irreconocible y a persistencia de la duración carece de continuidad. Esta dificultad que su poesía genera en el lector deviene de este afán de simultaneidad temporal librada de narración y de los estímulos lineales de la razón.

El hermetismo del poeta uruguayo motiva a encontrar vasos comunicantes con la poesía simbolista de Stéphane Mallarmé porque en ella se despliega una imaginación guiada por el intelecto, la destrucción de la realidad tanto lógica y emocional, el uso de dominios incitantes en el lenguaje, la sugestividad en vez de comprensibilidad, el sentido de vivir en una era de fin de siglo, visualización de un puente de tradiciones humanísticas y cristianas y por último, un estado equitativo de poesía y reflexión.

Tanto la poesía de Eduardo Espina como la poesía de Charles Baudelaire y de Stéphane Mallarmé son de alto dominio mental. Su poesía genera estados mentales que llevan a la poesía al exceso. La música y la poesía ofrecen imágenes más racionales y en esta sociedad mesocrática llegar a lo abstracto es difícil. No se puede parafrasear porque se combina el estímulo intelectual y sensorial gratificándonos. Su dificultad es de tipo

contingente que requiere buscar palabras en el diccionario, implicaciones sexuales múltiples, dificultades sintácticas porque multiplica y prolonga el significado, y dificultades en comprender la intertextualidad de otras obras.

El erotismo es notorio en la poesía de Espina al plasmar el deseo en su lírica. En la mayoría de sus versos existe el deseo de alcanzar lo inalcanzable. El erotismo se muestra por medio del cuerpo. El autor algunas veces llega a describir el deseo en términos transgresores, pero gran parte del deseo se refleja por medio de insinuaciones de lugares propicios para el amor, la comida, y en general los versos se desatan en un clima perfecto para desplegar el amor.

La teoría de Omar Calabrese ofrece varios aspectos del gusto Neobarroco y una combinación de factores y circunstancias que, para la literatura latinoamericana son fundamentales. En caso de Eduardo Espina considero que uno de los anclajes se ubica, quizá por su historia, en la presencia del Neobarroco como arte. *El cutis patrio* lee el plegado de la identidad nacional como una página en blanco, que necesita ser llenada con el fin de conjurar los estrechos nacionalismos a principio del nuevo milenio. En general, la voz de Espina augura que si bien, la poesía neobarroca es doblemente marginal, por ser poesía incomprendida de la periferia, también porque la poesía es desplazada por la narrativa, el futuro de la poesía neobarroca se está incorporando al gusto de los lectores.

Eduardo Espina, quien llegó a Estados Unidos en los años ochenta, país en el cual produjo la porción más importante de su obra cuyo discurso se expresa en un lenguaje extraño al país donde reside. En su discurso poético Espina presenta otra

mirada y construye identidades en un espacio de conflicto desde la perspectiva de un uruguayo que ha vivido intensamente la historia contemporánea del Cono Sur, pero que al mismo tiempo presenta la lucha por acomodarse, asimilarse y alcanzar la adaptación.

Es interesante que aunque el poeta ha vivido rodeado de norteamericanos anglosajones no se ha asimilado a ellos sino que ha acentuado su distancia. Una característica de Espina su aislamiento que le permite percibir la soledad, la nada y de construir su propia realidad. El vacío de la sociedad moderna influye en el poeta, llevándolo a sentir algo tremendo e inconcebible que lo rodea. De la nada parte su impulso al infinito buscando la trascendencia en su poética y forzando al lector a ser partícipe de su escritura. La vertiente hermética que se cierra porque es impenetrable, incomprensible y cerrada a nivel del metalenguaje, en su búsqueda de un lenguaje puro, asimila neologismos, arcaísmos y paronomasias en una polifonía verbal. Como la poesía de Mallarmé, el estilo, la técnica, la estructura, el tema, el tono y sobre todo el discurso de cada uno de ellos subraya la importancia del sentimiento y la inteligencia.

En la poesía de Espina se repite una nostalgia injertada de mexicanismos, coloquialismos, expresiones del lunfardo, y expresiones propias de Uruguay y del Río de la Plata. La proliferación poética en un constante raciocinio inspira otra mirada al pasado. Por eso la obra de Espina lee el plegado de la identidad nacional como una necesidad de reescribir la historia para llenar la página de su identidad uruguaya. Espina inspira a contemplar el Sur y el Río de la Plata donde se esconde la riqueza del idioma. Uno de los aspectos más sobresalientes del texto es la importancia que adquiere la presencia de la naturaleza del Sur como cronotopo donde es posible advertir el

despliegue de la poética neobarroca.

A veces triviales, como las drogas aparecen, el sexo casual y la incredulidad de la sociedad. Lo repulsivo se une con la grandeza de los acentos y alcanza la naturalidad en fragmentos. Los detalles como una mosca polvorienta en restos de lluvia, fachadas de casas grises y descoloridas, auroras bellas que no llegan, sueño animal de prostitutas, mariconeo, estrepitoso sonar de teléfonos: he aquí algunos de los contenidos de su traspaleada posmodernidad.

Su identidad hispanoamericana intervenida por la influencia norteamericana es precisamente el impulso de la radicalización que representa la poesía de Eduardo Espina, quien propone la exuberancia dialógica entre las palabras, enfrentando la hegemonía alienadora de la mirada central y la perspectiva reproducida metafóricamente por la obra misma del poeta, cuyo punto de inflexión sigue siendo el centro auto discursivo que reconoce al silencio, como su espacio de imposibilidad. Uno va a un país exótico y le gusta una presencia, un aura le toca y genera algo racional. Lo lleva a una metafísica de la sintaxis que construye un país lingüístico. El lector entra como turista y hay un credo exótico donde no conoce el lenguaje, no lo entiende pero lo disfruta porque hay ciertos contactos. Se elimina el cosito de Descartes “pienso, luego existo” que se convierte en “pienso, luego existo infinitamente”.

CAPÍTULO III

NEOBARROCO Y EROTISMO

EN LA POESÍA DE

NÉSTOR PERLONGHER

XXIX

EL CIRCUITO DE OCELOS el estanque
encantado conmueve tenuemente con la
finura de una *anguila del aire* vermes de
rosicler urdiendo bajo el césped un
laberinto de relámpagos (283).

Trayectoria literaria

Néstor Perlongher, escritor, poeta y activista político nació en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, la noche de Navidad de 1949. Publicó seis poemarios: *Austria-Hungría* (1980), *Alambres* (1987), *Hule* (1989), *Parque Lezama* (1990), *Agua Aéreas* (1991) y *El chorreo de las iluminaciones* (1992). Perlongher trató el asunto de la prostitución masculina en su ensayo *O negocio do miché* (1987), que es una crítica de las reacciones clínicas y judiciales al brote de SIDA aplicando la teoría de monadología de Deleuze y Guattari al bajo mundo de São Paulo. Es también autor de la antología *Caribe transplantino: poesía neobarroca cubana y rioplatense* (1991) y de numerosos textos en prosa, entre los que sobresalen *El fantasma del SIDA* (1988) y *La prostitución masculina* (1993), que amplía su discusión de 1987.

Anarquista trotskista y ex-militante del movimiento argentino de liberación homosexual, vivió en São Paulo gran parte de los años 80 y 90 y allí murió de SIDA el 26 de noviembre de 1992 a la edad de cuarenta y dos años. Él escribió en portugués, mezcla de español y portugués. También entreteteje el argot francés. Su poesía es radical, desordenada, difícil y perturbadora. El primer poemario, *Austria-Hungría* (1980), está colmado de poemas que representan las prácticas secretas de los homosexuales y travestís en Argentina durante la dictadura 1976-83, y contiene poemas tales como “El polvo”, “La murga”, y “Los polacos”. Estos poemas describen el placer carnal obtenido en orgías sexuales. Perlongher cuestiona la idea de la división binaria entre los sexos. En su más libre expresión la palabra penetra al lector y lo acerca a la fuerza del placer y sufrimiento del yo poético. Aunque la poesía de Perlongher es mayormente oscura, también se celebra el candor y la luminosidad de la performance.

El segundo poemario, *Alambres* (1987), es una serie de aproximaciones sobre el folclore urbano y la infiltración del lenguaje portugués. El libro se ocupa de denuncias al gobierno de Juan Manuel de Rosas y de la reconstrucción geopolítica al aludir al héroe oriental Rivera y a episodios históricos que atraviesan la cartografía de la Argentina, tales como la guerra sucia de los setenta, la guerra de las Malvinas y el entierro de Eva Perón.

En *Hule* (1989), tercer poemario, Perlongher toma conciencia del paisaje y dirige su mirada hacia los personajes y los acontecimientos que afectan a la Argentina mediante increíbles asociaciones entre los más inconcebibles elementos.

El cuarto poemario *Parque Lezama* (1990) incluye poemas como “Leyland” y “Vahos”, los mismos que incursionan en las zonas del comercio homosexual en São Paulo. Este libro es una puesta en escena verbal que incluye un intertexto fundamental de Severo Sarduy y referencias a José Lezama Lima y al tabaco que masticaba, “Absinia Exibar”.

Aguas Aéreas (1991), la quinta colección, fue inspirada en las experiencias religiosas y los rituales ceremoniales cuyas canciones y bailes se fomentaban por los efectos de las drogas alucinógenas. Aparecen aquí poemas que nombran a Don Luis de Góngora y a Stéphane Mallarmé.

El Chorreo de las Iluminaciones (1992) es el quinto y último poemario de Néstor Perlongher, en él se desata la fuerza de la luz celestial que le da, aunque sólo sea en un precario tiempo presente. En este poemario el poeta argentino hace referencias a la religión afro-brasileña denominada candomble. En poemas como “Alabanza y exaltación del Padre Mario” se invoca el poder de un sacerdote católico para orar y meditar en la esperanza. El poema “OH Padre”, es una plegaria que se va desplazando mientras cura y purifica. Finalmente “Roma” es la súplica a quien escucha sólo el sonido de los acontecimientos. Mientras espera la muerte, el poeta pasa de un extremo a otro respecto a la actitud de Perlongher hacia la homosexualidad porque concluye que se ha agotado el homoerotismo por consecuencia de tantas medidas preventivas del SIDA, como el uso del condón y la pérdida de la espontaneidad en el encuentro sexual.

En efecto, la obra de Perlongher irradia la importancia del Neobarroco para sí mismo en su papel de poeta, el cual juzgaba como la subversión del lenguaje emanada

de un ambiente de rebelión que nombró *neobarrosa* por la combinación de la transgresión, perversidad y perturbación de las aguas turbias del Río de la Plata. Según Perlongher, el lenguaje neobarroco de Lezama Lima se define por la agresión del lenguaje causado por la rebelión hacia la sociedad cubana que condenó las acciones abiertamente no heterosexuales del cubano. En la entrevista con Miguel Ángel Zapata en el artículo “Néstor Perlongher, la parodia diluyente” reconoce ser tan Neobarroco como Lezama Lima, poeta cubano autodefinido como no heterosexual, quien lo ha inspirado en su preferencia por la artificialización del lenguaje:

... en el molinillo riguroso del Neobarroco, que he invadido porque me ha invadido. Me explico: *Parque Lezama* viene de la revolución (de la perturbación) que fue para mí zambullime en Lezama Lima, con la excusa de escribir un librito inexistente... gracias a los polvos vaporosos de Lezama Lima, la vía es una artificialización extrema del lenguaje...es casi una marca constitutiva del Neobarroco contemporáneo: mezcla de jergas que pueden proceder de cualquier parte. (286)

En efecto, Perlongher utiliza una artificialización del lenguaje para escribir su poesía.

Jill S. Kuhnheim hace un estudio intenso respecto a las lecturas sobre Evita de Perlongher en su artículo “La promiscuidad del significado: Néstor Perlongher.”

Kuhnheim sugiere que el cambio de subtexto homosexual a un texto homosexual se logra mediante la evolución de la figura de Evita y finaliza su artículo reflexionado sobre la importancia política del barroco. Sus argumentos son sólidos pero nunca contesta la pregunta de por qué ocurre este cambio. Opina Kuhnheim que Perlongher usa un registro

de doble sentido, creando un argumento y un subargumento y los poemas más recientes se leen en la superficie, con adornos Neobarrocos y una inmoderación grotesca. Esta agresividad se representa en las descripciones transgresoras de la poesía de Perlongher.

En su artículo “La ética de la promiscuidad: reflexiones en torno a Néstor Perlongher,” Bradley Epps define la promiscuidad según la entomología dada por María Moliner del verbo “promiscuir” de la siguiente manera, “Comer en días de cuaresma u otros en lo que lo prohíbe la Iglesia [católica] carne y pescado en la misma comida” (150). Epps muestra otras definiciones recientes y más relacionadas a los componentes de la situación postmoderna de hoy:

“Participar en cosas heterogéneas, contrarias o que se consideran moralmente incompatibles”. La participación en cosas heterogéneas, tanto como el consumo de combinaciones prohibidas, remite a la etimología ya mencionada de “promiscuo”: “mezclado”, vocablo que “[s]uele tener [un] sentido despectivo o reprobatorio: “Un público promiscuo”, construcción, esta última, que ha tendido a indicar más la integración de los sexos en un mismo espacio que la cópula sexual múltiple o indiscriminada. De hecho, el diccionario ofrece como sinónimos de “promiscuo”: “ambiguo, equivalente, indiferente” y recalca, ya con respecto al sustantivo “promiscuidad”, el anti valor despectivo de “mezcla”: ‘La promiscuidad de sexos’. (V. ‘mescolanza’). (151)

Para Epps, la ética de la promiscuidad es una ética parcial que no pretende convertirse en imperativo o imponerse a todos- como una propuesta extraña, insensata y

hasta peligrosa, lo que tal vez sea, pero como una mera provocación o frivolidad. El crítico norteamericano declara que la promiscuidad es parcial: “y, más arduamente, en el seno de cierta loca agresividad incorrecta e incluso en el del “machismo” o “microfascismo” de todos aquellos que sostienen una imagen de la masculinidad “normal”, fascista, en su culto de la fuerza, también” (176).

Perlongher tras una primera etapa de elogio de la promiscuidad, variante libidinal de elogio de la locura, parece cambiar de opinión y hacia el final de su vida presenta la promiscuidad no en relación con una vitalidad desbordante y aventurera sino en relación con la enfermedad, el sufrimiento y la muerte.

La ética de la promiscuidad supone una heterogeneización de la moral, de la democracia y de la moral de la democracia que se nutre de una diversidad de prácticas, experiencias e ideas, entre ellas las de la formación socio-sexual más asociada a la promiscuidad: la homosexualidad masculina -heterogénea, a pesar de los esfuerzos por estandarizarla, también- (146).

Por otra parte, el crítico inglés Ben Bollig encuentra en César Vallejo un precursor de la técnica de exhibir metáforas sexuales y corporales utilizado por Perlongher. Bollig ofrece como ejemplo el poema XXXVI de *Trilce*:

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo,
¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente

a raíz de cuanto no florece.
 ¿Por ahí estás, Venus de Milo?
 Tú manqueas apenas, pululando
 entrañada en los brazos plenarios
 de la existencia,
 de esta existencia que todaviiza
 perenne imperfección.
 Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
 brazo revuélvese y trata de acodarse
 a través de verdeantes guijarros gagos,
 ortivos nautilos, aunes que gatean
 recién, vísperas inmortales.
 Laceadora de inminencias laceadora
 del paréntesis. (Vallejo, 1998: 177)

Hay varias interpretaciones esotéricas y metafísicas posibles en este poema denso que se incrementan con el uso de palabras como “todaviiza” y “aunes”. Asegura Ben Bollig en su libro *Néstor Perlongher*, (2008) que en su búsqueda por un vocabulario poético renovador, y en el desarrollo de una narrativa abyecta y fragmentada, Perlongher sigue la obra y técnica de César Vallejo. Para Bollig el Neobarroco de Perlongher es una forma de vanguardia kitsch, donde aparecen las técnicas del barroco tales como el hipérbaton y el quiasmos, o dificultad así como complejas metáforas de la cultura popular y detalles cotidianos.

El argentino Edgardo Dobry encuentra que el Neobarroco se halla en decadencia en la Argentina. En su artículo “Poesía argentina actual: Del Neobarroco al objetivismo”, Dobry asegura que el Neobarroco ha caducado y ha sido reemplazado por el objetivismo:

Esa festiva melancolía barroca que encuentra en la palabra más materia o espejismo que sentido, más juego que significado, fue muy notorio en los últimos coletazos de la poesía de vanguardia en el Río de la Plata y en otros países de América. De modo que es muy difícil no pensar en la poesía argentina de los noventa como una reacción contra esa estética: se huye del neologismo culto hasta llegar al territorio opuesto, el de la lengua coloquial, al habla de la calle, al *argot*; y se intenta que la forma poética no tenga ningún contenido o significado por sí misma. (46)

Según Dobry los poetas nacidos durante los años 60 reaccionan visiblemente contra esta estética. El Neobarroco es un movimiento que abarcó a toda Hispanoamérica y que incluyó a muchos poetas radicados fuera de su ámbito nacional y aun lingüístico.

A pesar de las observaciones del crítico inglés Bollig y del crítico argentino Dobry, esta disertación considera que la obra de Néstor Perlongher se ubica dentro de la estética neobarroca ejerciendo las características enumeradas por el semiótico italiano Omar Calabrese en su libro *L'età neobarocca* traducido al español como *La era neobarroca*. Desde la perspectiva de este estudio, el Neobarroco sigue siendo fuerte y popular ya que aun en este nuevo siglo, una de las asociaciones más importantes de literatura, la Asociación de Lenguas Modernas, ha dedicado un volumen a la poesía

neobarroca a principios de este año. Siguiendo esta premisa, este estudio reconoce que Calabrese es el teórico que mejor concreta lo Neobarroco, y por lo tanto, ofrece el marco crítico propicio para analizar la obra de Perlongher.

Neobarroco

Guillermo Hurtado Pérez en su artículo “¿Existe una posmodernismo mexicana?” asegura que la posmodernidad en América Latina tomó la forma del Neobarroco como una manera de enfrentar la globalización económica y cultural de corte neoliberal (61). Sin embargo para Samuel Arriarán, el Neobarroco es un mestizaje positivo de prácticas sociales, imágenes y símbolos de la modernidad capitalista y las tradiciones culturales americanas locales que generan otra posmodernidad alternativa de la cultura dominante actual. (83)

Con todo, Ben Bollig atribuye al Neobarroco el éxito de la crítica y la comercialización del poeta Perlongher y su poesía subsiguiente:

Perlongher's subsequent critical and commercial success as a poet is from within the so-called neobarroco movement. The neobarroco is a difficult phenomenon to describe, as it is something of a chimera... 1996 represents the change of the neobarroco into something else, an increasingly mainstream and retrospective term, as the publication of *Lempenes, Peregrinaciones*, a collection of criticism in Perlongher's works published by Beatriz Viterbo publishing house of Rosario inserted in academic mainstream that same year *Medusario* was published, a

collection of poems explicitly neobarroco, writings, is someway established a neobarroque canon. (6)

El estudio extenso del crítico italiano analiza el fenómeno cultural de hoy donde predomina el gusto por el Neobarroco, caracterizado por la tendencia a la inestabilidad, a la poli-dimensionalidad y al cambio. Este fenómeno traza los signos de nuestro tiempo en la literatura y en otras formas. Calabrese define el Neobarroco como el gusto predominante del tiempo actual tan aparentemente fragmentado, indescifrable y confuso. Sostiene el crítico y semiólogo italiano que, “El Neobarroco es simplemente un “aire del tiempo” que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndonos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, la diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente” (xii).

Ritmo y repetición

Calabrese mantiene que hay varios tipos de repeticiones que son producto de la posmodernidad y encuentra tres elementos fundamentales de la estética de la repetición neobarroca: la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, lo que implica que la variación tanto como la irregularidad de la repetición son sistematizados por los poetas para darle el ritmo y el efecto preciso al lector (60).

De acuerdo a Calabrese, existe una variación de repeticiones o replicantes en la literatura de la era neobarroca como los episodios televisivos semanales tales como: *Reba*, mujer divorciada que logra sobrevivir el engaño y la soledad; y *Will and Grace*, acerca de un homosexual que siempre sale de sus peligros de manera humorística.

Aun en la televisión escrita para niños existe la tendencia a la repetición y a crear replicantes. Un ejemplo de los replicantes es la serie televisiva *The Replacements* creada por el escritor e ilustrador de libro de niños, Dan Santat. El programa se inauguró el 28 de julio, 2006 y se difunde en el canal Disney. Tod, uno de los gemelos que radica en un orfanato encuentra un libro de historietas o cómics durante la limpieza del orfanato. La gemela de Tod, Riley, encuentra un anuncio de la compañía Fleemco, el cual vende un control remoto por el precio económico de un dólar y noventa y ocho centavos, capaz de reemplazar cualquier cosa o persona de su vida. Rapidísimo Riley coopera monetariamente para la compra de nuevos padres que ordena a Fleemco: el Agente K – la nueva madre y súper espía británica y Dick Daring un mundialmente famoso especialista o doble de cine. Un aspecto importante de la serie es que incluye la intervención de voces y personajes jóvenes famosos tales como la estrellas de *High School Musical*, *Cory in the House*, *Harry Potter*, *Hannah Montana*, y *Sonny With a Chance*.

Las series televisivas de réplicas y repeticiones indican que el mundo moderno se ha acostumbrado a cambiar cualquier aspecto de su vida, hasta la de sus seres queridos de ser posible para vivir su vida de la manera que mejor les plazca. Los comportamientos de esta sociedad dispuesta a cambiar constantemente es característico del neobarroco. Señala el semiólogo italiano que el hábito, el culto y la cadencia son comportamientos que causan el procedimiento a partir de las estructuras repetitivas en el texto. El ritmo se determina por la secuencia, la cual origina la autorreflexión y no la interferencia narrativa (20).

En el caso de Perlongher hay un ritmo poético de superficie y una aceleración del lenguaje. Además existe una variación rítmica, a veces corta y rapidísima y en otras ocasiones interrumpida como trabalenguas produciendo un sonido especial. El ritmo o tiempo irregular se repite por la falta de puntuación, ello se observa en el poema “Alabanza y Exaltación del Padre Mario” de *Chorreo de las iluminaciones*. El verso contiene sólo dos mayúsculas y la reiteración de las palabras “luz” y “baño”. El vocablo luz apunta hacia la luz divina que colma de esperanza a la voz poética y la palabra baño refuerza el concepto de baño de luz:

Y Resplandece

Oh Padre

resplandece de nuevo la extraordinaria vuelta de la luz y su
baño sobre todas las cosas de colores es un baño de luz la
luz del baño donde me refugié a llorar desesperado de
esperanza y emocionado de ilusión y todo desilusionado
del dolor sin querer. (338)

El poeta argentino repite el arquetipo del jopo, personaje representado en figuras como Elvis Presley o Michael Jackson. El jopo es la figura pintoresca del hombre que viste llamativamente, para llamar la atención y poner su personalidad en escena. Otra técnica del poeta es multiplicar los artículos “él”, “ella”, el adjetivo y el nombre para denunciar y subvertir la crítica del jopo.

El ritmo veloz de aliteración ingeniosa acentúa las relaciones del hombre no heterosexual, creando imágenes de fellatio como se evidencia en los versos, “El derrame

de los flejos sobre las cejas”, “el peine terciopelo jopo” y “El vierte, el atorrante jopo”: otro ejemplo de ello es el poema de *Hule* “TROTTOIR” compuesto de oraciones largas y palabras exóticas:

Si a la pelambre de los güeldos lía, caparazón de anís, la
sobreceja, enarca sus trebejos un aceite de alambre. El
encarnado pie, si avanza, atrácase, en la remolina de los
pliegues, en los pegasos de limozul asaetinados en el brete,
que se emberretan en el vuelto: el derrame de flejos sobre
las cejas almendradas. Almena, almena da a castillo
sobreceja que si líquenes vierte sesgo aceza. Jadea, en esa
almena, el castillejo regodeante, el zalameo de las tejas en
el peje jaspeado del alambre. El cinto, de las cinchas, en el
peine terciopelo casca las limbas del jabón. El vierte, si
prepucio, sobre la lima azul el atorrante jopo de jarcia, el
limonero de la leche en el dije de chambre. La chambona,
campera, campechana, si se olvidaba la campana, era por
acezas las ristraslas del jadeante, esterillarlo en cremas de
calambre, en paniazul nostalgia paniaguada de un desagüe
rellano. En esa incertidumbre, vespertina, del jadeo al
masaje, del raye del Luis XV en la manguera de calle,
jopo, esa aspereza de la chapa, guiño, el parpadear errante

y fijo. Renguea al ramonear la pestaña de nylon de la
mirada que se aplasta. (138)

El autor repite la misma técnica en “Cadáveres” para denunciar el horror de los desaparecidos. La reiteración de la preposición “en” se asemeja al sonido de una letanía y el movimiento de la mirada:

En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los
malecones
Hay cadáveres
En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay cadáveres. (111)

Perlongher reitera el tema de las injusticias de una sociedad y un gobierno que maltrata a seres indefensos y marginados a través de imágenes y conjeturas homoeróticas. El poeta argentino no se cansa de gritar las injusticias y se involucra tanto en los asuntos de Eva Perón como en las diferencias de Argentina e Inglaterra por la pertenencia de las islas Malvinas. Además, en *Austria-Hungría* (1980) se incluyen poemas de temas políticos que registran términos del lenguaje argot con referencias

literarias de las prácticas secretas de los homosexuales y los travestis de la Argentina durante la dictadura del 1976-1983 como “El polvo” y “La murga, los polacos”. Así mismo incluye los poemas “Ethel” y “Daisy”, que combinan la performatividad elaborada de los travestis oriundos de las calles de Buenos Aires. Este poemario es significativo por referirse “al que huye” como dice el prólogo de *Transplantino*:

Austria-Hungría certifica un recorrido transnacional” que identifica al hombre que va de un lado a otro por el mundo. Aquí las personas no asumen jamás una identidad sino que “aquí hay una escritura de halas argentinas que representa un sujeto frente a las hablas y escrituras brasilera, que a su vez se infiltran en el discurso del poeta. (9)

El poeta reitera el tema de las infamias cometidas hacia los travesti de la estructura el poema “El circo” (del poemario *Alambres*) de tal manera que ingeniosamente circunscribe la entrada de los debutantes y el tránsito de los personajes del circo ostentando la agudeza del juego de palabras enumeradas como el artículo la y la aliteración del sonido “a” que replica el compás resonante del rosario en un molde de aliteraciones:

soledad del lamé: de lo que brilla
no llora lo que ríe sino apenas la máscara que ríe lo llorado
llorado lo reído:
lo que atado al corcel, lo que prendido
al garfío
de la soga:

la écuyère: domadora

la que penachos unce por el pelo

prendida a lo que mece: a lo que engarza:

ganchos

alambres

jaulas

animales dorados

a los aros,

atados los haros

halos:

aros:

la mujer más obesa, la

barbuda:

la de más fuerte toca:

la enganchada

en el aire

en el delirio

en la burbuja del delirio:

el mago

en sus dos

partes:

la que cortada en dos desaparece

y la que festoneada por facones
 sangra de corazón: la que cimbréase sin red, la que
 desaparece. (76)

El circo simboliza la vida de los homosexuales que viven en soledad, atados al deseo eterno de tener corcel (hombre), prendidos a la sogá (pene), atados en los aros (ano). Con agudeza este poema triste, lleno de soledad y lágrimas, arguye y reitera el sufrimiento de cada participante.

Los poemas explorados reflejan el ritmo y la repetición en la poesía de Perlongher para producir el efecto de movimiento, agresión, técnicas del lenguaje como la aliteración, con léxico siempre soez.

Límite y exceso

El límite es un confinante de valores que resguarda la periferia de lo permitido por el sistema central. Si se deteriora el límite el resultado sería el final del presente sistema y la formación de otro que vaya de acuerdo con los hechos culturales vigentes. (66)

Néstor Perlongher representa el exceso Neobarroco en la descomunal experimentación en los niveles del ingenio de la lengua y de técnicas de estructuración poética; también hay exceso en el uso léxico y en el artificio poético. La presencia de la dimensión meta discursiva, un tono irónico conseguido por medio de la parodia y lo grotesco, el dialogismo y la polifonía son así mismo, características del exceso en el poeta Neobarroco.

El poema “(grades)”, de *Alambres* es ejemplo de la experimentación y sigue el vocablo portugués “grades”, que en castellano significa “reja” o “enrejado” entre otras acepciones. Este poema humorísticamente recapitula la vestimenta y las costumbres de los travestis usando un vocabulario plebeyo:

y por las gradas esa estola que
 radas, rodas, rueda, greda
 en el *degrau* –degrádase, desagradable boa, la de esa
 moquerie, y cuyos flejos, gelatinosos, lame. losa
 la de esa escala. pues en sus ascensiones, o descensos, o
 líneas, de laberinto, boas de fleco y
 “filipetas”, botas
 lo que se pisa: paño
 de “pranto” y “maquerie”: machette ruinosa, lo que enella
 ...
 de ese desliz: pétalo caviloso que, pecado
 en su pasmada esplendidez, tremola; vino que áspero
 en los rajados torsos se disipa, pringado: gredas o paño,
 botas, gelatinas. (93)

En este poema la palabra “boa” es sinónimo de una mujer de cuerpo bien proporcionado y con sex appeal, y designa en la “gíria” o argot brasileño a una mujer de físico provocante “boa” o “boazuda”. El vocablo se utiliza para describir a un travestí

provocativo desde como viste a como calza y que “lame flejos” y excede el límite y rebasa todos los excesos.

El contenido erótico de la obra de Perlongher reivindica la libre sexualidad y contiene una vena de disidencia política. La exhibición de las poses sexuales representadas en los poemas, tales como la posición sexual conocida como la “69”, donde dos cuerpos se entregan al fellatio simultáneamente amenaza la normatividad y estabilidad del sistema binario burgués-occidental. Esa amenaza la repite Perlongher en la aparición de personajes minoritarios, marginados, andróginos y de sexualidad desviada, ambigua, violenta y explotada.

El poeta rebasa los límites determinados por la sociedad de sensatez y los libertinos están contentos de derribar los límites impuestos como explica Bataille en su libro *Eroticism, Death and Sensuality* (1962). Y en efecto, en el caso de Perlongher, el libertinaje y la transgresión impulsan su producción poética.

En el poema “Pavón” de *Parque Lezama* la voz poética traspasa el límite de lo aceptable revelando la imposibilidad del hombre no heterosexual de no poder huir de la difícil vida del travesti. El yo poético pone en escena la vida del travesti llena de retos, donde los peces dentro de la “pecera” (travestis) son acechados por los tiburones (hombres). Los tiburones son símbolos de los hombres que penetran el “hollín” o ano de otros hombres, y que siempre andan en busca de sus víctimas para comprarlos:

si por no cruzar su puntapié los flecos de la bota o la media
inmedia estambres no hubiese vuelto suavemente la
mirada pupila en un interno huida de la pecera en un

interno externo de un interno anterior del interior venido
 devenido exterior demás cercano a mí en ese aliento a
 fresas aplastadas mascadas carcomidas uñas de laca en la
 ribera aviesa que un carro de nereidas atravesaba el rizo
 que sobre su frente el telón del talón amarillear tornar el
 dorado doblón húmedas ascuas porras rociadas
 caracolas en la baba del bucle el reflejo de su entrepierna
 aleve flotando en el aire cercano invadido el hollín por el
 espeso spray de su sudor humor olor tan breve tan ligero
 que en su escaso paréntesis alzase la amenaza de un
 dejarse ir de un irse de un afuera de agüero después que
 nos sería jamás seguro... (229)

El exceso se ha visto en todos los poemas estudiados, Perlongher traza y
 representa la mundología de los travesti y de los homosexuales por medio del lenguaje
 trasgresor para subvertir la hegemonía de la sociedad censuradora de su estilo de vida.

Detalle y fragmento

Calabrese asegura que el espíritu del tiempo señala la pérdida de la totalidad, la
 aceleración y la exageración en el Neobarroco que de cualquier modo anuncia el fin de
 este mundo. Se enfrentan en nuestra sociedad moderna la moralidad y la inmoralidad, lo
 bello y lo feo y lo eufórico y lo disfórico. Basado en la tradición filosófica, Calabrese
 explica la dialéctica entre la idea de totalidad y la idea de fracción, así como el

funcionamiento del todo o de sus partes simultáneamente. En resumen, detalle y fragmento, aun tan diversos entre ellos, acaban por participar del espíritu del tiempo que implica la pérdida de la totalidad (105).

Perlongher se esmera en detallar imágenes y características de la sexualidad y el sentir de los varones no heterosexuales que no callan su preferencia sexual sino que la exhiben abiertamente. El autor logra que el lector tome conciencia de la posición subalterna del hombre no heterosexual en una sociedad que lo estigmatiza.

En el poema “Danzig” de *Parque Lezama* se parodia detalladamente la figura y maquillaje del joven travesti:

La rutilancia de las lentejuelas
 en un rimmel de tan marmóreo transparente
 el rebote de lo ojares
 cebaba el puntilleo de las pestañas
 con una fijeza de ciempiés. (192)

La voz poética dibuja el aspecto del travesti, su indumentaria, su maquillaje, y se adentra en los sentimientos de los personajes azotados por los exceso amorios. La voz poética llega hasta lo grotesco al describir la ventosidad que se expele del vientre en el poema “El polvo” de *Austria-Hungría*:

Eran los bultos que en los días de feria exhiben los gitanos
 Halándolos desde las carpas de las tribus;
 su sombra de los párpados. (32)

eran esas ojeras tormentosas de las noches de fiesta
 tropicales
 y cuando, tras sus fornicaciones simultáneas, sus rítmicos
 jaleos y sus exhalaciones de almidón, y sus pedos, sus
 dulcísimos pedos
 desleída la aurora en la polvera, nada
 ni nadie pasa. (32)

Aquí se detalla la orgia ambigua del acto sexual en trío. El yo poético nunca aclara si los protagonistas son dos varones y una hembra, o dos hembras y un varón, refiriéndose a los personajes como él/ella o ella/él.

Por medio del diálogo se describe el acto sexual entre tres personas. Los tulipanes lácteos son símbolos de los miembros implicados en la orgia y la “leche” es símbolo del semen o los senos de ella sobre el ano de alguien como sugiere el poema “El polvo” de *Austria-Hungría* evocado en el epígrafe. La relación distorsionada a propósito para desordenar y camuflar las posiciones de los involucrados en el acto sexual:

“Ya no seré la última marica de tu vida” dice él que dice
 ella, o dice ella, o él que hubiera dicho ella, o si él le
 hubiera dicho: Seré tu último chongo” –y ese sábado
 espeso como masacre de tulipanes lácteos como la leche
 de él sobre la boca de ella, o de los senos de ella sobre los
 vellos de su ano, de un dedo en la garganta. (31)

En los poemas estructurados el poeta se enfoca como la cámara lenta en un aspecto del sexo, del vestuario y del dolor sufrido por el homosexual para poner en un marco su sensibilidad. Perlongher ostenta en los poemas citados las costumbres de los travestis en gran detalle. Así, el poeta argentino ha manifestado en su obra el detalle y el fragmento descritos por Calabrese. Con abundante detalles traza el mundo de los travestis y en fragmentos los lectores alcanzan a entender ese mundo que el poeta quiere mostrar.

Inestabilidad y metamorfosis

Asegura Calabrese que desde el principio la teratología contemporánea no sólo se presenta como nueva respecto al pasado, sino que induce a pensar en un nuevo capítulo (116). El diccionario de la Real Academia define el término como el estudio de las anomalías y monstruosidades del organismo animal o vegetal. Las monstruosidades surgen debido a alteraciones y mutaciones. Se entiende por teratología a la disciplina científica que, dentro de la zoología, estudia a las criaturas anormales, es decir, aquellos individuos naturales en una especie que no se desarrollaron bien. Según Calabrese, la inestabilidad sucede en los objetos Neobarrocos en tres niveles 1) los temas y las figuras representadas, 2) las estructuras textuales que contienen las representaciones, 3) la relación entre figuras, textos y tipo de complacencia de los mismos. Un ejemplo es *Twilight* de Stephenie Meyers, donde se transforman dos personajes. Uno se transforma en vampiro, y el otro se transforma en hombre lobo. El tiempo contemporáneo presencia

una inestabilidad de las figuras arquitectónicas o mejor dicho, se representa en la inestabilidad.

Perlongher crea figuras transformadoras que caben dentro del esquema de la metamorfosis. Por ejemplo en “NOSTRO MUNDO”, de *Parque Lezama*, se refiere a la organización de los derechos de los homosexuales en Argentina. En este poema se describen las estrategias de un miché y el acoso que sufren los michés por parte de los no heterosexuales. Los michés que ofrecen el sexo en las calles son cazados por los “tiburones”, que en lenguaje caló significa el hombre al acecho del sexo. El tiburón es la palabra de la calle para referirse al hombre al acecho de las mujeres o de los michés. Es el hombre que penetra:

Luces negras avinagradas
 en ese mar de bolas recubiertas
 por fragancias espúreas
 de violeteras que se vuelven lobos
 cuando el acohol de los volcanes
 da paso al laminado tiburón
 que raspa con su aleta las burbujas
 y haciéndolas estallar desparrama el sinsentido
 por un plano de brujas en vacaciones. (212-217)

El poeta señala la inestabilidad de nuestros tiempos en los versos analizados. Su poesía se apega a la tendencia de crear monstruos, como el dandi y el Miché.

Desorden y caos

El orden y desorden son nociones que siempre han sido adversas. Calabrese asegura que la percepción tradicional es estática, por ello la estética del caos es más adecuada a las jóvenes generaciones, fisiológicamente dotadas del mecanismo necesario para su realización y comprensión (118). El desorden ha llegado a ser un margen externo a la idea de orden único de las cosas, con la intención implícita de alejarlo cada vez más o incluso eliminarlo (133). La cultura del arte caótico es la que se predomina hoy día.

El escritor exterioriza el mundo desordenado y caótico de los michés que venden el sexo al hombre que los contrate. El joven prostituto se convierte en persona amargada, descarada y cínica con una distorsionada visión del mundo. La voz poética reflexiona sobre él mismo y se considera símbolo del deseo ajeno y lo banal de la prostitución. El autor se percata del desprecio de la sociedad en general y lo muestra en el poema “Al miché” de *Parque Lezama* donde la voz poética subraya su cinismo usando un vocabulario crudo:

Lucen las gambas si el doblón los dobla, jabas que
desempeña un metal ácido, o que se metalizan,
ácidamente, en el cuartillo: *trip* de jabas y malvones, nabo,
iridiscencia en el estoque, nervio de tonsa su escaldar,
rescoldos de la espalda en los linimentos del masaje,
grave, severo en la modulación, preciso. *Necesito un*

*hombre que me coja, parejo, en la embestida bestia de
bleque en el revoque, orlado, del agujero... (231)*

Perlongher usa este método para crear una poesía libertadora. En el poema “Cadáveres” reconstruye y denuncia la experiencia espeluznante de los desaparecidos y familiares en Argentina bajo la dictadura militar. El autor denuncia el sistema político manifestando el desorden y el caos en cada golpe de ritmo que se detiene por el punto. Las frases son largas, dando la impresión que el lector se desplaza por una trayectoria extensa que se detiene a final de cada estrofa en el estribillo “hay cadáveres”:

a Flores

Bajo las matas.

En los pajonales.

Sobre los puentes

En los canales

Hay cadáveres

...

En las mangas acaloradas de la mujer del pasaporte que se

arroja

por la ventana del barquillo con un bebito a cuestas

En el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada

En el garrapiñero que se empaña la pana,

En la paja, ahí

Hay cadáveres

...

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.

Respuesta: No hay cadáveres. (111)

El poeta argentino representa en su poesía la vida desordenada y caótica del bajo mundo de São Paulo. Parodia el mundo de los michés con la práctica de las relaciones sexuales excesivas. La voz poética denuncia las acciones crueles de un gobierno que incrementa el caos y el desorden al promover la discriminación y mantener impotentes a los marginados. El desorden y el caos predominan en la poesía del poeta argentino que aprovecha cada instante de su discurso para denunciar las injusticias en contra de los subalternos en la sociedad argentina.

Nudo y laberinto

La irreversibilidad juega un papel esencial en la naturaleza, por eso vivimos en un mundo de riesgo, donde la indeterminación es la regla. Es un intento por agotar un estilo. Pero agotándolo el contacto con el ambiente de la contemporaneidad hace de los partidores un orden nuevo, como ocurrió en el cambio del gusto de la pintura clásica a la pintura moderna. El nudo es símbolo de la pérdida de una visión global de un recorrido racional para encontrar un desenlace ya que se busca una salida del meollo para evitar perderse en él.

Néstor Perlongher ejemplifica el enigma y requiere al lector a leer despacio por medio del laberinto. Por ejemplo, presenta el laberinto en el cual viven los no heterosexuales desde siglos pasados en el poema XXII “ASCESIS FORESTAL” del

poemario *Aguas aéreas*. El poeta argentino abre el poema XXII con la cita “Este en selva inconstante pino alado” de *Las Soledades*, de don Luis de Góngora y Argote. El poeta argentino remite a las obras importantes del barroco, y cita al Conde de Villamediana, un gran amigo y discípulo poético de Góngora, de cuya obra *Soledades* proviene la frase directamente (Tarsis, 1990: 12-20). Se refiere a *Las Soledades*, poema extenso gongorino que trata del naufragio de un varón joven que llega a nuevas y desconocidas tierras.

El epígrafe del poema XXII preludia el tema. Los versos dictan las reglas y prácticas encaminadas a la liberación del espíritu y el logro de la virtud en relación a los bosques y al aprovechamiento de leñas:

Este en selva inconstante pino alado

Conde de Villamediana

ASCESIS FORESTAL:

El agua sólo como excusa o cauce para el
 entroncamiento del tronco en el ramaje, sutileza fluvial, el fluir de la
 canoa por el divertimento de las ramas, haciéndole de concha al sibilante
 estuche, chispas de borravino nacían del encuentro amoroso del codo de
 la piragua con el nudo del árbol adamado, inclinado a enguantar o
 feminar sus redes, al otro lado del arroyo, envuelto, vegetales que
 entraban en el agua, un devenir ácueo del palo,
 navegan en el bosque.

Este poema proviene del gongorismo clásico hallado en el extenso poema *Soledades*. El segundo Conde de Villamediana, Juan de Tasis, fue discípulo de Góngora y lo defendió de las críticas sobre *Soledades* de Lope de Vega y otros. Un fragmento del poema gongorino de *Soledades* en la edición de John Beverley facilita la referencia del poema de Perlongher:

Del siempre en la montaña opuesto pino
 al enemigo Noto,
 piadoso miembro roto,
 -breve tabla- delfín no fue pequeño
 al inconsiderado peregrino,
 que a una Libia de ondas su camino
 fió, y su vida a un leño.
 Del Océano, pues, antes sorbido,
 y luego vomitado
 no lejos de un escollo coronado
 de secos juncos, de calientes plumas,
 alga todo y espumas,
 halló hospitalidad donde halló nido
 de Júpiter el ave. (76)

El poeta argentino apunta a la relación que tiene su poema con el hecho histórico referente a Juan de Tasis, Conde de Villamediana, quien fue enjuiciado por cometer sodomía y a quien se le restituyó su honra gracias a poseer virtudes mayores a su falta

que lo exoneraron frente a la sociedad según la investigación de Cortarelo y Mori en su libro, *El Conde de Villamediana estudio biográfico-crítico con varias poesías* (1986).

En el famoso libro se explica que la Inquisición abrió un proceso secreto en contra del Conde Villamediana que involucró a algunos esclavos negros. El conde fue condenado por el Rey Felipe IV para evitar un escándalo y porque lo consideró degenerado y por creérsele amante de la Reina Isabela.

El resultado final fue que el conde recibió el apoyo del doctor Mirademuezca, Don Juan de Jáuregui, el Conde de Salinas, Lope de Vega, Don Tomás Tamayo y el poeta Don Luis de Góngora y Argote, quien le escribió un poema por sus cualidades de persona caritativa y otras virtudes que superaban el hecho de que el conde no fuera heterosexual. Góngora le escribió cuatro poemas en su obra *Soledades*, al Conde de Villamediana entre los cuales se encuentra el poema, “Al conde de Villamediana, de su faetón”:

En vez de las Helíades, ahora
 Coronan las Piérides el Pado,
 Y tronco la más culta levantado,
 Suda electro en los números que llora.
 Plumas vestido ya las aguas mora
 Apolo, en vez del pájaro nevado
 Que a la fatal del Joven fulminado
 Alta ruina, voz debe canora.
 ¿Quién, pues, verdes cortezas, blanca pluma

Les dio? ¿Quién de Faetón el ardimiento,
 A cuantos dora el Sol, a cuantos baña
 Términos del océano la espuma,
 Dulce fia? Tú métrico instrumento,
 Oh Mercurio del Júpiter de España. (341)

Luis Rosales, en su libro *Pasión y muerte del Conde de Villamediana* incluye un poema que Góngora escribió sobre la muerte de don Juan de Tasis:

MENTIDERO DE MADRID,
 decidnos ¿Quién mató al Conde?;
 ni se sabe, ni se esconde:
 sin discurso discurrid:
 -Dicen que le mató el Cid
 por ser el Conde Lozano;
 ¡disparate chabacano!
 la verdad del caso ha sido
 que el matador fue Bellido
 y el impulso soberano. (105)

Obviamente Góngora pensaba que eran ciertos los rumores de que lo había mandado matar al Rey Felipe IV. Sin embargo este laberinto que si vivió en el siglo XVII, lo revivió Perlongher, quien dentro del laberinto representó un laberinto selvático. En el gongorismo clásico de “Soledades”, el poeta apunta hacia la expresión del pino alado. El poeta sugiere que la homosexualidad en la frase “este en selva inconstante pino

alado” podría significar tanto la selva inconstante o el pino alado es el inconstante. La selva es símbolo de la vida inconstante del árbol alado como símbolo de la vida del no heterosexual. El pino alado es una visión del pino de movimientos sugestivos a las alas de un ave que interrumpe la serenidad de la selva. Esta selva es el laberinto donde se mueve el hombre no heterosexual que habita en una sociedad donde la mayoría son heterosexuales. En este caso el Conde de Villamediana es el pino alado.

El poema encarna un laberinto selvático donde los errores de irreflexión social en esta sociedad patriarcal se pagan con la muerte más cruel y dolorosa. Realmente los seres de preferencias sexuales distintas se pierden en un laberinto sin escapatoria. La voz poética perfila la tendencia de ser homosexual usando las expresiones: “el fluir de la canoa”, “adamado”, y “feminar” como se representa en este poema. La canoa es metáfora del hombre no heterosexual. La expresión “entroncamiento del tronco en el ramaje” simboliza la parte viril del hombre. Siempre refleja la postura del penetrado, inclinado o agachado:

el agua sólo como excusa o cauce para el entroncamiento
del tronco en el ramaje, sutileza fluvial, el fluir de la canoa
el divertimento de las ramas, haciéndole de concha al
sibilante, chispas de borravino nacían del encuentro
amoroso del codo la piragua con el nudo del árbol
adamado, inclinado a enguantar o feminar sus redes, al
otro lado del arroyo, envuelto, vegetales que en el agua, un
devenir acuático del palo, navegan en el bosque. (276)

Otro ejemplo del laberinto del hombre homosexual en la poesía de Néstor Perlongher aparece en el poema “Kayak” del poemario *Parque Lezama*. Ahora el laberinto se compone de las aguas que el hombre no heterosexual debe naufragar. El kayak simboliza el hombre no heterosexual que se encuentra en el laberinto a merced de las aguas peligrosas en las cuales navega con destino incierto, aguas donde ronda la muerte como se evidencia en el poema “Kayak”: “flectos de una tarde anterior a la orillita de ese riachuelo, rolar, ruedar, enredadera.....caída en el caer de un cuerpo muerto en torrente” (233).

La voz poética reflexiona en que precisamente la tarde anterior se vio cerca de la muerte a la orilla del río, donde rola, rueda y se enreda. Después hay una pausa en el poema que podría significar que se ahogaba en el remolino y vio un cuerpo muerto en el torrente”:

Kayak despavorido en el horror de aguas empalagosas,
salpicón en enaguas del enjuague, jabona, hala el desliz
por la correa que se lima, deslizase hacia el piano inferior;
bade aplanado pero que en las puntas herfa, en los bordes
del plan, en las pistolas planas del evoque , las lanas de la
pal, palor de laberintos donde el decir adiós se confundía
imperceptiblemente con una invocación al reanudeo, al
hato, a la atadura a sendas de álamos llorosos en la playa
del lecho, en la lechuga, echóse cochinillo de un eco, de un
error, ecor recuérdame, en deshabillé nublado por pelusas

y flectos de una tarde anterior a la orillita de ese riachuelo,
 rolar, ruedar, enredadera caída
 en el caer de un cuerpo muerto en torrente (234)

Este poema recién analizado expresa como el sujeto poético cae al agua y casi se ahoga en un torbellino o remolina de agua, que amenaza su vida. La línea que sigue la palabra enredadera.... simula un espacio en el cual casi se ahoga.

La utilización de palabras femeninas despliega el erotismo de la voz poética tales como enaguas, jabona, correa, y la referencia al plano inferior insinúa los placeres intensos que experimenta el hombre en el cuerpo de la cintura para abajo en las relaciones sexuales. Es obvio que la voz poética está tratando de demostrar en el gran espacio entre enredadera y caída, el caer del cuerpo que trata de respirar y lucha por vivir antes de hundirse y morir en la torrente.

Perlongher presenta otro laberinto sin escapatoria en el poema “Anochecer de un fauno” donde el intertexto es obvio al marcar el epígrafe “L’Après Midi d’un Faune” (1876) de Stéphane Mallarmé:

“Y”, al preludio lento en que nacen las fumarolas,
 este vuelo de cisnes, o de náyades, escapa
 y se hunde”. (38) MALLARME

El poema apunta hacia el laberinto representado por la fauna que corre de su depredador y que le sigue los talones en ráfagas de viento con imágenes de patines sobre hielo, en el lago. Al final del poema el yo poético prorrumpe el deseo por las “cachas” y las “espirales”. Las cachas son símbolo de las ancas de la náyade y las espirales se

refieren a los cuernos del animal que caza las cachas. Las espirales también podría ser la trayectoria del laberinto de la caza como metáfora de la cacería del hombre no heterosexual en el poema “Anochecer de un fauno”:

En el lacar lunado del espejuelo lácteo
estatua de neón posa el corto circuito
de los patines en el hielo, arbóreas
fintas y voiles susurran
la nitidez flambeada del contorno.

En lo alunado, trasparece
en el élitro de libélula afinándose
en el filtro del lago:

 en el foco capcioso
de esa luz
china, pajarerías
de chicuela en el lazo,
monos chirles
fuman contorsiones del mirante.

Vitrina de opio, cristalina
parapetando en la mucosa
destartalados flecos: mosquiteros
de tul por cuyos poros
huyese la piragua de una náyade...

¡Ah cachas! ¡Ah espirales!

Cada caza es un laberinto. (237)

La última línea en *italicas* revela el laberinto en cual viven los no heterosexuales, “Cada caza es un laberinto”. En este poema se manifiesta el sexo como un juego incesante, como un laberinto de cacería.

La idea de que la caza del no heterosexual es un laberinto continúa en el poema “Caza”, de *Parque Lezama*. El jopo transita senda tras senda recorriendo el paisaje, buscando, acosando al no heterosexual. La voz poética puntea al tiburón, símbolo del depredador de los siete mares. En este caso, el depredador es el jopo en las aguas de los que “menean la canoa”. La “zarpada” es una metáfora de las garras del león depredador, u otro felino que acecha: el vocabulario de espejismo femenino se observa en los colores que utiliza para marcar la vidriera (ano), recurso de placer en colores de opalina tornasol, nacarado, luminiscente y opaco:

Piernas anticipando el movimiento eréctil de los
músculos, el estremecimiento de los muslos en la vidriera
de opalina el ojo si espejado lamiese el tornasol, sí
nacarado, si luminiscente, mas (estreñidamente) opaco.
Destiñen el fulgor glacial o decolorándolo, pozos de
semiluz, como repliegues, si ocultando los vellos a rocío,
hiciesen traspasar la turbia mata de un refucilo de torpor,
arisco, cínico cuatro en piernas de curtido calambre (y
peligros) degradingolar, saltar, garra de mato, en la zarpada,

zapa de piruetas alambicadas de la mechas orondas al
 relento, la frágil estructura del alambre que mantuviese
 erguido el jopo, ondea u orondea como oruga el oro lacio
 de los planos vacíos que palmea, palpando, en el arrastre
 de las opalinas por los corredores de ceniza y vello que
 corroe un voile descolorido.

Veredas, veredas trabajadas
 por la inconsecuencia de un pez palo, escueto, casi rígido
 en la espadez que explande, que despide, para encantar,
 ojos babosos, limos de azufre jabonoso en la argentina
 transparencia. (228)

En los poemas estudiados de esta sección ilustran que el homosexual lleva muchos caminos ya recorridos de la misma manera hay por los mismos motivos que dejan huellas de la cacería sufrida por ellos en manos del pez palo (tiburón).

El poeta argentino nunca pierde la visión de la realidad en la cual viven los hombres homosexuales. Los laberintos encontrados en la poesía de Perlongher son específicamente creados para demostrar lo perdido que se encuentra el hombre no heterosexual. Lo acosan y lo castigan con frecuencia y no se le permite tener una relación seria. La mirada del poeta hacia estas personas concluye que jamás escaparán de su situación o se verán perdidos como se lee en los poemas “La caza”, “La noche de un fauno”, y “Kayak.”

Complejidad y disipación

Señala Calabrese que mientras el proyecto de descripción y explicación de la naturaleza, como concatenación de comportamientos generados por un pequeño número de reglas repetidas, ha fracasado, aparece la idea de un universo fragmentado. La paradoja consiste en que, mientras un sistema está disipando energía, la disipación, en lugar de conducir hacia la entropía, conduce a la formación de un nuevo orden, de nuevas estructuras. La entropía es un giro o una vuelta del sentido en un discurso, usado en varios sentidos figurados resultando en incertidumbre o desorden de un sistema. Normalmente las estructuras disipadoras se producen en un sistema que ha introducido inestabilidad (161).

La complejidad y disipación se evidencian en el poema “Riga” del poemario *Hule* que es un texto que según el prologuista hace funciones de núcleo alrededor del cual giran otras piezas complementarias, pero a los mismos tiempos imprescindibles en cuanto contribuyen a la atmósfera del sistema. La misma forma del poema es una forma geométrica y compleja donde el sistema se transforma en otro, donde reina la complejidad:

I

y qué poca atención les prestamos

dejándolas apeñuscarse

hasta tomar una consistencia sombría en la naca

de bleque, paredón

a las sutilezas siempre despreciando,

marcando con áspero paso el talco,
 huellas en el talco, apaletado,
 pelotones de talco en la esterilla histérica
 la espera de o “descontraído”. (166)

De igual modo el poema “IV” utiliza la complejidad en el lenguaje como “smirna”, “jamble”, “golfada” y “torpor”. La irónica voz poética parodia el comportamiento de los no heterosexuales y se pregunta por qué todo es encanto en los golfos y en las penínsulas. La metáfora “recorrer la lengua por los archipiélagos del dolor” se refiere al proceso de deleitarse en sus encuentros sexuales.

El yo poético finalmente perfila el cambio del sistema, al llamarle “ojo” en la escritura porque de cada poema sale una “sistemática” y una teoría, y en letras itálicas “cuerpos sin forma”:

IV

en sus volutas

suelto si dejamos

al tul correrse en su acidulado resplandor y que se aje

en las cristalerías

de smirna de abuelas de jodas de cerdos en los cercos

en los círculos del jamble,

en la golfada

Por qué

todo ese encanto por los golfos?

y las pequeñas penínsulas?
 con qué delectación
 recorría la lengua los archipiélagos del dolor
 armor dolor torpor en la escamación
 de una ojera
 ojo
 en la
 “sistémica”
 en la escritura
 “bajo cada escritura subyace una teoría”
 ella duerme en un lecho de paramecios
cuerpos sin forma. (171)

La complejidad en la obra de Perlongher sorprende al lector. Su vocabulario es difícil y complicado debido al uso de vocablos en portugués. Esta complejidad se aprecia en los poemas analizados. El escritor remite al lector a un sistema de escritura que esconde una teoría.

Postula Perlongher que la poesía “ella”, duerme en un lecho de paramecios y en letras itálicas la última línea dice “cuerpos sin forma”. Perlongher ha llegado a la disipación del sistema creando otro. La mujer duerme sobre un mar de paramecios que son protozoos ciliados con forma de suela de zapato, habituales en aguas dulces estancadas con abundante materia orgánica, como charcos y estanques. Este artificio se

complica además con el uso de palabras difíciles de seguir como olifán almizclado en el poema XXXIV de Aguas Áreas:

ATRAIA EL PEZ HOMBRE a la dama amazónica que
 arrojábase rauda lo más hondo de sí de esos sonidos
 (olifán almizclado) que envolvían pliegues de la falda y los
 tirabuzones de los aros y los brazos sobre los brazos
 desnudos de esos delfines lisos que la halaban
 acariciantemente distraída traída por los espiralados
 torbellinos echada sin pensarlo a las mareas de légamo del
 río que contento por devorarla orla multicolor alzaba en las
 orillas de la selva. (288)

La complejidad manifestada en los versos analizados del poeta argentino enreda al lector por el léxico difícil. En sus poemas se aprecia la ausencia de puntuación y el deslizamiento de imágenes.

Más-o-menos y no-sé-que

Calabrese determina que la noción de más-o-menos o no-sé-qué es la indeterminación y la ambigüedad. Todo lo impreciso es interesante para el mundo actual. En el presente las tecnologías parecen dominar muchos aspectos de la vida. (172)

Entre las técnicas complejas aparece la del discurso que dirige al sentimiento y a la mirada del sujeto ante un objeto y la enunciación.

Calabrese explica que los artistas Neobarrocos no precisan jamás su poética y afirma que la oscuridad como efecto discursivo se puede conseguir sintáctica o semánticamente, por ejemplo al subvertir o retar las conexiones del discurso, o al eliminar la evidencia de las unidades semánticas. Son efectos que tienen por objetivo crear un enigma.

El semiótico italiano sostiene que hay en el aire Neobarroco un ambiente de más-o-menos y no-sé-que representando una inestabilidad social. Aunque Perlongher poco exhibe esta tendencia, se encuentra presente en algunos de sus poemas porque él se ha propuesto hacer denuncias sociales específicas.

En el poema X DIAMANTE, el autor describe precisamente un más-o-menos y no-sé-que porque el poema describe una “hojarasca con rabos colgando”, un alcanfor aguado que no precisa ni el asunto ni se puede predecir la intención del autor. Podría referirse al mundo desde la perspectiva de un drogadicto cuando menciona al polvo, las ondas, vaho, palabras que indican la oscuridad del poema que no precisa de un tema sino de un no sé qué:

X

DIAMANTE

Rascacielos almendro cuyos cimientos
por caños cañerías ventanolas corpúsculos y baños
van a dar al gran Lago de los Seres,

los Entes

ENTES FIJOS

PREFIJOS

Prefijada su estela, su cascada

si manes a la hiedra

zambullen, una luz

riza las torvas ondas

Erizos

Aguas vivas

...

ERA EL CRISTAL

LAS MIL FACETAS DEL CRISTAL

LOS BRILLOS RÍTMICOS

LOS HIMNOS

CELEBRATORIOS DE UNA

ANUNCIACIÓN

CALEDOSCOPIO

FRENESI ESMALTADO. (260-261)

Este poema involucra las drogas, los travestis y la literatura. El hermetismo se repite en este poema, porque usa símbolos que pueden interpretarse como un objeto, o más o menos un sueño, o la visibilidad que dejan narcóticos tales como el LSD o el opio. El poema describe “el lago de los seres”, lugar a donde llega el diamante. Los seres son “entes” fijos y prefijos que iluminan la vida. Al final, en letras mayúsculas, la voz poética plasma lo que realmente le agrada: los estupefacientes y el opio. Los poemas

analizados se limitan a ofrecer una aproximación que el lector podría percibir como alusión a las drogas, pero realmente es un no sé qué al igual que Poema XXXI:

HOJARASCA EN PECIOLOS TITILANTES

un alcanfor aguado, húmeda la pisada del gamo en el
sendero que del celeste sol

lleva a la liana:

aguada

de dos charcos:

el que en un barro tibio

disuelve su mucilaginoso compostura;

el que en su sequedad orna la lluvia

de hojuelas espejeantes o filtradas

por un rayón de claridad, las sucesivas telas

vegetal descortina:

en la plana tersura del colgar. (285)

Este poema es más-o-menos erótico, pero no precisamente. Habla de charcos que podrían ser el dilema de una sexualidad indecisa por uno lado o el otro, o podría ser el no-sé-qué al que sugieren los consumidores de opio. Perlongher utiliza esta característica que anota Calabrese para elaborar el mundo ficticio y crear las visiones que él quiera crear.

Distorsión y perversión

Según Calabrese, las metáforas, encabezan la complejidad, la mutación, la inestabilidad la distorsión y la perversión. El espacio de representación de la cultura de hoy parece estar sujeto a fuerzas que lo doblan, lo pliegan, lo curvan, lo tratan como un espacio elástico creando así un espacio de distorsión. El orden de las cosas (en los modelos científicos) y el orden del discurso (en las producciones intelectuales) no están desordenados banalmente, sino que deliberadamente pretenden crear la distorsión. No están volcados, opuestos, invertidos, sino cambiados de orden, de modo que las lógicas precedentes no pueden reconocerlos ni siquiera como “otro por sí mismo”.

Encontrar una lógica nueva puede ser el actual desafío a la ciencia de la cultura hoy en día. El concepto de distorsión y perversión supone un concepto demasiado limitado. Muchos exegetas de los postmodernistas han juzgado que uno de sus principales modos de expresión es la cita. La cita es siempre incierta, dudosa, ocurre la desestabilización de su propia fuente y del contenido (187). La cita desestabiliza porque apunta hacia lo dicho por otros autores que el escritor acumula y pega como un pastiche de ideas o collage que no llegan a una conclusión o pueden ser creídas.

La poesía de Perlongher está repleta de crueldad sexual en que el degradamiento del sujeto se hace incuestionable a medida que se pasa de la vulgaridad a la locuacidad. El uso de la perversidad es un arma para emitir su propuesta de establecer comunidades alternativas de la sexualidad. El poeta aplica la teoría de trasgresión de Bataille para facilitar la inversión del papel del homosexual. No obstante no hay un juicio ni negativo ni positivo de valor ni de pena por parte de la voz poética. Por el contrario, celebra con

un tono refractario en pleno choque con el patriarcado. Perlongher necesita que haya una ley que desafiar para oponerse y cuestionarla.

El exhibicionismo sexual incesante aparece en el poema “La gruta” de *Parque Lezama* con representaciones explícitas como “la pierna de uno sobre el brazo de otro”. Al finalizar, el yo poético traza el movimiento del órgano sexual golpeando su cuerpo y después la penetración. La delineación incluye fellatio y “echarse de cuatro” aludiendo a lo salvajismo del hombre:

vello y pelo, patroclo y vellocino
 confútense en el hombro,
 la pierna de uno sobre el brazo de otro
 ...
 y en vez de latigear penetra
 macizamente, la boca se abre como una gruta
 a la que le es mordaza, pero gime
 y el ruido
 de esa masticación o rellanillo
 rellena, corcovas de giba, la mucosa
 o la saliva que se digladia y rueda, el beso del

[hombre (201)]

El poema “Mármol” también distorsiona el significado de la sexualidad. Con expresiones como “echarse de cuatro” se insinúa la sexualidad animal. No se trata de una

presentíase el tic de unos maravedíes (deslustrados), el
 tintín de unas nupcias, El paso de los Toros: te lo
 encontrabas en Montevideo vendiendo tu chalina al precio
 de unas vestes, de unas martas. La marca acciona de un
 condón. (221)

En este mismo poema, el yo poético hace referencia al “agujero anular”
 semejando una letanía que repite seis veces, como una oración elevada al goce sexual.
 Esta letanía subraya la importancia del ano e irradia la actitud del poeta argentino hacia
 la necesidad de concientizar al lector de las realidades de un homosexual y de
 reivindicar:

agujero anular:

si en ese punto axial acariciabas

agujero anular:

el punto, azul, glacial, de miasmas mañaneras la

baranda del bozo, en el relajo

agujero anular:

puntilla azul, glaciador de pintas,

prisma

agujero anular:

el punto envías del verres de la

trama

agujero anular:

si al punto envíes arisco de la trama,
chueco. (233)

La distorsión sufrida en los poemas de Perlongher apunta hacia el perceptible cambio del mundo en que vivimos. Describe la vestimenta de los homosexuales de un trazo de feminidad en las mangas, en los caireles, los voleos del minué, muy femenino por cierto. El final del poema remite al semen y al “espasmo” cuando llega al clímax.

La presencia de la trasgresión y la perversión del sistema patriarcal son ingenios del poeta para reescribir la incidencia de sexualidades alternativas logrando relegar al sujeto a segundo plano para luego reivindicarlo. El poeta se enfrenta al patriarcado que lo ha mantenido subalternado y celebra su homosexualidad. Estas réplicas drásticas de la perversión se observan en los poemas recién citados. El poeta prefiere a veces ofrecer una aproximación de las cosas en su discurso para que el lector medite profundamente en lo leído.

Erotismo

Georges Bataille en su libro *Erotism: Death and Sensuality* (1957) explora las conexiones entre sexualidad y experiencia religiosa. Bataille explora los tabúes del sexo, la religión y la relación del sexo, la muerte, y su papel en establecer una continuidad de consciencia con el mundo. Bataille relaciona el erotismo con la transgresión de lo social, cultural y religiosamente prohibido en el espacio de la experiencia interior y declara que, “Indeed, although erotic activity is in the first place an exuberance of life, the object of

this psychological quest, independent as I say of any concern to reproduce life, is not alien to death”. (ii)

El escritor francés asegura que aunque la actividad erótica es una prodigalidad de la vida, el objeto de esta búsqueda psicológica, independiente de la preocupación de la vida, no es ajeno a la muerte. De acuerdo con el axioma de Bataille esta tesis considera que erotismo es toda creación originaria del deseo siempre postergado del poeta y su intento por satisfacerlo, ya sea espiritual, o sexualmente a través del cuerpo.

Bataille considera que la sexualidad es siempre ambigua y paralela a la vida y utiliza una energía sobreabundante. El erotismo y el deseo no se limitan a la reproducción de la raza humana, sino que abarcan todo tipo de deseo inalcanzable del ser y asevera que, “In the fields of objective reality, life always brings into play, except when there is impotence, an excess of energy, which must be expended, and this super-abundance is in fact either used up in the growth of the unity envisaged or it is quite simply wasted. Hence sexuality has a certain ambiguity”. (94)

En los espacios de la realidad objetiva, la vida siempre maneja un exceso de energía que debe expandirse, salvo cuando hay impotencia, y esta súper-abundancia es o bien usada en el desarrollo de la unidad imaginada o bien es simplemente desperdiciada. Por lo tanto, la sexualidad tiene cierta ambigüedad según Bataille.

Perlongher concuerda con la actitud de Bataille respecto a la importancia de la ambigüedad en el erotismo. En la obra de Perlongher, la representación de sujetos sexualmente ambiguos y transgresivos se realiza en un ambiente estilístico poético en que proliferan la experimentación, el artificio, la parodia y la meta ficción. El interés por

Deseamos volvernos como él, en un descuido se nos roba
 al voleo de los castañetazos de los dientes la anchura de un
 camelo. Nunca seremos africanos, mas nuestras simpatías son
 raciales. Radicales, diríase. Optamos siempre por lo oscuro
 pero el más claro compra al árbitro, tiene en los puntos la refriega.

(311)

El erotismo salta de la página insinuando el recorrer de la boca del negro sobre el
 cuello del blanco. Perlongher utiliza las referencias sensuales y metáforas del hombre
 poniéndose un guante para salivar y penetrar al otro hombre:

Las glándulas del negro en la garganta del blanco se descargan.
 Lame su gargantilla cierto cieno emanado del vientre,
 como un viento le barre la sombra del bigote y se le monta
 para envolverle, cápsula o clepsidra.

...

Los ardores del que lo ensaliva enguantado
 Para bajar el short ríspido auxilio exigen de los dientes
 pues las tiene vendadas y no acierta a rasgar el tenue látex
 que lo separa de la epifanía. (312)

El escritor argentino introduce términos que proyectan la vanidad y lo sensual de
 la vestimenta como “short”, “slip” y “látex”. El pantalón corto hace brotar imágenes
 eróticas del hombre viril, mientras que el slip despierta la feminidad del no heterosexual
 porque provoca la imaginación de la relación sexual. Además insinúa la pasión al relatar

que el hombre no puede usar las manos porque están vendadas y usa los dientes para separar el látex, ello visualiza la festividad del amor sensual.

En el poema de “Hule” el personaje “Opus Jopo” es un dandi refinado que remite al lector al deseo, a la sexualidad y al erotismo no heterosexual:

En el condón del jopo, engominado, arisco, mecha o franja
de sombras en la metáfora que avanza, sobra, sobre el
condón del jopo la mirada que acecha despeinarlo, rodar la
reddecilla en las guedejas:

un público pudor, irresistible, tieso en la gosma
del spray: la goma libidinizada, esa saeta de la mata en el
enroque de la fima, el gime, el fimoteo: denuedo de las
uñas en el mechón de grima. Guedeja en muslos
enroscada, húmedo pelo, espesor de las cejas en lo ebúrneo
cobrizo, un jaloneo de papilas en los estrechos del olor,
jugoso, el ronroneo de los labios ante las curvas cuevas, su
salitre el tartaleo de la transpiración, sudores finos,
atascaban al muslo en ese rulo. Jalean los haras sus aros de
peltre, jaleo lúcido, luminiscente en el rebote de las ligas
en la película infusa, taza de té en los bordes del revoque.
La trama, en ese punto, en la lisura de ese cascabel,
serpeante, de esa rima de jade en los jabones de los pies,

melecas, masca en el erizar de los penachos la promesa de
un guante. (137)

Con tanto tiempo libre velando al enemigo, la inercia es un instrumento del deseo conductivo a la recurrencia del sexo que se multiplica en orgías, chongos de tres, o un deseo sexual compartido por dos hombres y una mujer. En el poema “el polvo” de *Austria-Hungría*, el poeta argentino exterioriza las relaciones sexuales sin vacilación por medio del diálogo y una explícita sensualidad en varios poemas donde el sexo es un mero pasatiempo. De la manera más presuntuosa describe la orgía entre la tropa. Todo es ambiguo en este cuadro de relaciones sexuales, no se sabe quién es el hombre, quién es la mujer, o quién sea él/ella o ella/ él. Los personajes son indeterminados, porque se confunden en la descripción de los sexos y no se sabe si se refiere a una relación sexual anal o vaginal. Lo único seguro es el movimiento del sexo en trío cuando están aburridos los soldados.

El postulado del libro de Bataille ofrece una profunda mirada a la naturaleza de lo erótico especialmente desde la configuración del cristianismo relativo a la trasgresión. Bataille explica en su teoría de trasgresión en su libro *Death and Erotism* que los límites son necesarios en la sociedad para funcionar, motivados por el placer de violar los tabúes establecidos. Por fuerza, el tema de la trasgresión es especial para el seductor o libertino porque como explica Bataille el ser humano prefiere enfrentar el temor de perder un amor para poder sentir el goce del ser amado y apunta que, “Nor is love the desire to lose but the desire to live in fear of possible loss, with the beloved holding the lover on the

very threshold of a swoon. At that price alone can we feel the violence of rapture before the beloved” (242).

Bataille asegura que el amor no es un deseo de pérdida sino que el amor es el deseo de vivir con el desasosiego de una posible pérdida, manteniendo al amante en el umbral del éxtasis porque sólo al precio de ese temor podemos sentir la violencia del embeleso ante el amado.

Las representaciones gráficas y transgresoras en el poema “El Polvo” advierten de la soledad y la desesperanza del pelotón que resulta en la exaltación del amor físico:

En esta encantadora soledad
 -oh claro, estabas sola!-
 en esta enhiesta, insoportable inercia
 es ella, es él, siempre de a uno, lo que esplende
 esos destrozos recurrentes de un espejo en la cabeza de otro
 espejo
 o esos diálogos:
 “Ya no seré la última marica de tu vida”, dice él
 que dice ella, o dice ella, o él
 que hubiera dicho ella, o si él le hubiera dicho:
 “Seré tu último chongo” –y ese sábado
 espeso como masacre de tulipanes lácteo
 como la leche de él sobre la boca de ella, o de los senos
 de ella sobre los vellos de su ano, o un dedo en la garganta

su concha multicolor hecha pedazos en donde vuelcan los carreros
residuos

de una penetración: la de los penes truncos, puntos, juncos,
la de los penes juntos
en su hondura –oh perdido acabar
albur derrame el de ella, el de él, el de ellaél o élella. (31)

La palabra “la concha” es metáfora de la parte sexual de la mujer, recién vaciada de la eyaculación del hombre. La frase “la de los penes truncos, puntos, juntos”, y finalmente el “–Oh perdido acabar albur derrame el de ella, el de él, el de ellaél o élella” evidencia la ambigüedad de la referencia.

El deseo es evidente en toda la poesía de Néstor Perlongher y se observa por medio de imágenes transgresoras y alusiones al cuerpo. Estos factores suscitan múltiples imágenes del deseo homoerótico del hombre en el poema “Al deshollinador” del poemario *El chorreo de las iluminaciones*. El poema “El deshollinador” manifiesta la intención del poeta de cambiar los papeles del homosexual y del heterosexual promiscuo. El deshollinador de este poema es el hombre que se ocupa de limpiar las chimeneas. La chimenea es metáfora del cuerpo homoerótico. El poema sarcástico y humorístico de tono cínico disfraza la caza de un hombre con la única intención de seducirlo. No se trata de un simple encuentro sexual casual para liberarlo momentáneamente del deseo, sino que se trata de poder controlar a un hombre, cualquier hombre, y seducirlo. El sujeto del poema descubre un momento oportuno para presumir de su hazaña y logra enamorar al hombre. La chimenea es metáfora del cuerpo

homoerótico. En estos versos el monólogo del yo poético no heterosexual presenta un plan para cazar y seducirlo:

“Hay viejos árboles pederastas, florecidos
en rosas de té.”

GIRONDO

¿He de esperar al deshollinador
de las siete cuando ya las cuatro
el humo nos ha sofocado?
No: voy a llamar a las chimeneas
para que manden un suplente:
el suplente es un moreno aceitunado
que tiene tiznados los resortes
por la bruma de un madero que se reaviva
y clava sus estocadas gelatinosas
en la brillantina de la sombras,
por debajo de los cableríos
que le envuelven, como guedejas, el cráneo;
ése está reventado y se le ven los pensamientos,
saltan las florecillas de citas y las volutas de los

[“Fontares” (196)]

La voz poética ha invertido los papeles de la seducción y es el no heterosexual quien inicia el juego de la seducción. El deshollinador es el hombre que limpia la

chimenea y la atiza para que arda la leña. En este poema la chimenea es símbolo del cuerpo del hombre que es penetrado. Por lo tanto, el deshollinador es símbolo del hombre que penetra. El yo poético desea que el trigueño lo haga feliz sexualmente, pero de manera transgresora la voz poética se refiere al que le dará placer como un suplente, que sólo servirá de momento, y el juego continuará. El poeta ha cambiado los papeles y es el no heterosexual el que usa al hombre que penetra sólo como un artículo de placer sexual masculino. Así, parodia la actitud del hombre acostumbrado a mirar a la mujer como artículo de placer.

Bataille asocia el erotismo con la experiencia vital en su última forma: la muerte. Los extremos de la energía se elevan como el erotismo: el exceso y la exuberancia de la energía vital que se revela en el acto sexual, en la violencia, en la guerra, en la agresión y en el crimen. Perlongher concuerda con la aserción del filósofo francés y también se enfoca en la muerte. El poemario *El Chorreo de las Iluminaciones* está colmado de cantos, alabanzas y esperanzas hacia la espera de la muerte aunque el autor persiste en crear imágenes que nos obligan a reflexionar en la homosexualidad y de los recursos que tienen para cumplir sus deseos. El poeta usa el estilo de vida de una sexualidad de excesos, pero cambia abruptamente cuando el autor se entera de que padecía SIDA. Aunque se convirtió a la religión del Santo Daime. Santo Daime es una bebida alucinógena conocida como “ayahuasca: esta bebida es una poción con poderes curativos que produce visiones y revelaciones. Antes de saber que padecía de SIDA, Perlongher descubrió la manera radical en cual el SIDA había cambiado las posibilidades del sexo como una forma de resistencia política de subvertir el poder por parte de los marginados.

Esto lo demuestra en el ensayo: “La desaparición de la homosexualidad masculina” donde ya no aborda el tema de homosexualidad masculina aunque no niega la represión de los que practican la homosexualidad. Perlongher plantea que la normalización de la homosexualidad por medio de la identidad política y cómo se transforma en otro comité dentro de la maquinaria de poder de estado. (Prosa, 85)

Este cambio brusco provocó que Perlongher cambiara de un extremo a otro en su actitud hacia la sexualidad, debido a la desilusión por la manera en que ésta se manejó tanto por el gobierno como por los fundadores mismos de los derechos de los homosexuales. Este suceso ocasionó que Perlongher se retirara de los círculos publicitarios y se dedicara a una vida sedentaria participatoria de rituales religiosos que conllevan a la vida de abstención sexual:

¿Qué pasa con la homosexualidad [...]? Ella simplemente se va diluyendo en la vida social, sin llamar más atención de nadie [...] Al tornarla completamente visible, la ofensiva de normalización [...] ha conseguido retirar de la homosexualidad todo misterio, banalizarlo por completo.

(Prosa, 88)

La frase “ofensiva de normalización” confirma que Perlongher une distintos elementos del debate de la sexualidad. Tanto el poder normalizador del estado por medio de medidas medicinales disciplinarias y los protestantes intentando presentar la homosexualidad no como pervertido sino normal. El efecto por ambos lados implica que acepta la homosexualidad, pero ya no es interesante. Al agregar el uso del condón y

las parejas gays anglosajonas ocurre lo que Perlongher nombraba “sociedad de disciplina” con “sociedad de control” término, este último tomado de Deleuze y Guattari (Prosa, 88).

Sin embargo la poesía de Perlongher en su último poemario continúa su búsqueda erótica, ahora provocada por la muerte. El erotismo extático revela el fervor con el cual el poeta espera un milagro del cielo para subir y alivianar su pena como manifiesta el poema “Mario” de *El chorreo de las Iluminaciones*.

En este caso el poeta argentino se acerca a la religión como una fuente de esperanza para aliviar su pena y su dolor y escribe el poema como una plegaria para dirigirse a un dios que le ayude a superar los sucesos que lo llevaron a alejarse del sexo.

El poeta enfrentó la realidad de su próxima muerte con valor dejando atrás el estilo de vida con la cual se identificaba:

Oh Padre

Cúrenos

la salud y las escoriaciones del alma y los pozos del
trauma y las heridas que hilan en el fondo de sí de cada
cual las babas de la sierpe y nos enredan la cabeza
enrulada hasta hacernos perder toda razón y arrastrarnos
enloquecidamente con el absurdo sueño de salir por abajo
bajando descendiendo sin ver que la iluminación viene de
arriba como un sol que fijo sobre los ventanales de voile
atravesándolos de luz divina luz de la que irradian sus ojos

claros ojos abriendo una vereda de fulgor en la tiniebla
floreciéndola... (341)

El erotismo aparece en todos los poemas de Perlongher, un homosexual abiertamente declarado y defensor del movimiento gay. El erotismo que presenta aparece en forma teatral dándole voz a los subalternos. Imprescindiblemente estudiaremos el homoerotismo y la teoría *queer* para entender a fondo la obra poética de Néstor Perlongher.

Homoerotismo y Estudios *Queer*

En su breve descripción de los últimos trescientos años del desarrollo del último continente, Salvador A. Oropesa en su artículo “*Obscuritas* and the Closet: Queer Neo-baroque in Mexico” apunta hacia la noción de homosexualidad y remite a referencias a dicho tema desde tiempos de Góngora:

To the new to study how homosexuality has always sought and found a way to tell its story, and we have seen how the sophistication of baroque literature allowed an elite, cultured minority to give voice to its desires in the confines of the closet. Like Góngora, Villaurrutia walks the minefield of grammatical genders and ambiguous metaphors to mask through *obscuritas* the sex of the lovers, allowing new bodies—*corpora nova*—made of new metaphors to emerge from the lines. Thus, while the Renaissance invented the model of feminine beauty that has endured over six hundred years, the baroque created an equally powerful (although

invisible to most eyes) physical image for the gay male through the vocabulary of Góngora and the compelling images of the baroque painter Caravaggio. This poetry proved so powerful that it jumpstarted Hispanic American gay poetry in the twentieth century. (179)

Oropesa asegura que la poética del homosexual siempre ha existido, pero de una manera que sólo los eruditos podrían entender. Ofrece, así el ejemplo de *Las Soledades* de Góngora que fueron analizadas por el poeta español Federico García Lorca quien acierta al analizar el primer canto de *Soledades* de Góngora desde una visión homoerótica.

De acuerdo al postulado de Oropesa, la práctica de escribir sobre la pasión homoerótica que empezó Góngora de una manera muy discreta en un estilo oscuro en el periodo barroco. Asegura que trescientos años después la elite intelectual homosexual desarrolló e incorporó a la vanguardia del siglo XX en España y América Latina esta técnica:

During the baroque period, Luis de Góngora y Argote (1561–1627) wrote the first Spanish-Language Closeted Literature. Some three hundred years later, the challenging originality of his closet verse, openly studied and appreciated by a cultured, intellectual elite, played a pivotal role in the development of homosexual literature in the early- twentieth- century avant-garde movements of Spain and Latin America. This essay will briefly explore how twentieth-century Mexican avant-garde writers expressed the closet using baroque models. The dissertation is that the

rhetorical strategies of *obscuritas* provided Góngora an ideal instrument for representing the closet, which in literature is defined as a symbolic space that allows writers to represent and readers to recognize homosexuality in a heterosexual context. The pertinent OED definition of closet as an adjective reads, “secret, covert, used esp with reference to homosexuality” (“Closet”). This recognized use of *obscuritas* is validated further in the observations of the Peruvian colonial writer Espinosa Medrano, one of Góngora’s seventeenth-century commentators, who epitomizes the consolidation of baroque aesthetics in Hispanic America. (172)

Los *oscuritas* mantenían en secreto y en el “closet” la poesía exclusiva de un pequeño círculo de personas que se entendían entre sí. Ahora no se ven en la necesidad de mantenerse en la oscuridad y de escribir enigmáticamente con el desarrollo de la teoría *queer*.

La teoría *queer* ha aumentado de manera colectiva a partir de varias teorías y fuentes, incluyendo el movimiento de liberación gay. En el mundo político y académico la palabra “*queer*” recientemente se ha visto afectada por cambios en la sexualidad basados en categorías importantes tales como gay y lesbiana para distinguir la identidad sexual.

El concepto *queer* de acuerdo a Sedgwick ha fructificado desde los años 90 de manera importante. La sociedad ha sufrido cambios que alientan a tomar consciencia de las distintas preferencias sexuales de las personas antes rígidamente separadas por

género. Ahora se ha alcanzado una definición más explícita porque se han borrado o redelineado las líneas de identificación y deseo entre géneros, razas y definiciones sexuales. La crítica norteamericana postula que se ha logrado que se consideren otras posibilidades sexuales aparte de las binarias definiciones de hombre y mujer, homosexual y heterosexual.

En su pionero libro de la teoría *queer*, Sedgwick comenta que su ensayo trastorna las usuales ideas de sexualidad actuales:

This book will argue that an understanding of virtually any aspect of modern Western culture must be, not merely incomplete, but damaged in its central substance to the degree that it does not incorporate a critical analysis of modern homo/heterosexual definition; and it will assume that the appropriate place for that critical analysis to begin is from the relatively decentered perspective of modern gay and antihomophobic theory. (i)

El libro de Sedgwick arguye que cualquier entendimiento de la cultura occidental es erróneo en lo esencial porque no incorpora un análisis crítico de la definición moderna de lo homo/heterosexual, y da por hecho que el lugar propicio para empezar ese análisis es la perspectiva descentrada de la teoría gay. El libro anima a los teóricos a incorporarse al proyecto de investigar el significado social de las fuerzas violentas generadas por la crisis de la definición homo/heterosexual. La postura de Sedgwick es que las personas son distintas unas a las otras, siendo una de las diferencias innatas de su género biológico y la orientación sexual. La autora se sorprende de los limitados

recursos que hay para enfrentar esta realidad que debería resultar autoevidente. Si bien su postura es un argumento sencillo, también es ilusorio porque el lector sabe cómo y por qué las personas autodefinidas como homosexuales enfrentan un mundo homofóbico.

Un impulso político y trasformador de *Epistemology of the Closet* lo constituye la deconstrucción dañina a la cual Sedgwick llama el régimen del “secreto abierto” (regime of the open secret) el cual se refiere a la intuición de saber y no saber. Ese régimen sugiere que los heterosexuales ignoran o no que entre los homosexuales podría haber la posibilidad de negar una identidad homosexual. El régimen del secreto abierto promueve el permitir en lugar de suprimir contradicciones estructuradas históricamente en la definición de la homo y la heterosexualidad.

La crítica norteamericana pasa revista al debate sobre si la identidad sexual es inherente al individuo o es construida por la sociedad. Sedgwick señala como la definición homo/heterosexual diverge entre dos puntos de vista opuestos: 1) la premisa que los homosexuales constituyen una minoría distinta y relativamente pequeña, por ejemplo la idea de que los homosexuales nacen así; y 2) el postulado universalizante que el deseo sexual es impredecible, poderoso y responsable de que las identidades aparentemente estables como los heterosexuales, podrían transformarse por las influencias y los deseos del mismo sexo.

Sedgwick asegura que aunque no haya un consenso crítico en definir lo que no podría determinarse *queer* y describe esos modelos analíticos, los cuales dramatizan las incoherencias en las relaciones consideradas estables entre el sexo, género y sexualidad.

La teoría *queer* se enfoca en lo que no está equiparado entre sexo, género y deseo (29). Para la crítica norteamericana el término *queer* sólo puede enfatizar lo auto-descriptivo y no las observaciones empíricas de las características de la gente.

En resumen, no hay una definición exacta de lo *queer*, sin embargo es una teoría que sirve para problematizar la consolidación normativa del género y la sexualidad. La teoría *queer* es una crítica del esencialismo que a su vez enfatiza otras posibilidades y espacios, disonancias, resonancias, lapsos y excesos de significante que constituye elementos de todas las personas y que por tanto no permite generalizar rígidamente. La teoría *queer* se resiste a las normalizaciones esenciales a lo que es o no es “natural”.

En el mundo académico hispano algunos teóricos rechazan el término “gay” por considerarlo politizado. En esta tesis se hace uso del término “homosexual” aunque concuerda con la opinión de Daniel Torres con respecto al uso de la palabra “gay”, porque considera que el vocablo incluye múltiples definiciones para referirse a las personas no heterosexuales de manera políticamente correcta en los Estados Unidos. La palabra gay agrupa a los no heterosexuales con las lesbianas y otras identidades de preferencia sexual indefinida.

Transgresión y espectáculo

La crítica argentina, Cristina Piña en su libro *Poéticas de lo incesante: sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher* (2005), asegura que la obra de Perlongher es suntuosa y a la vez transgresora del lenguaje. La poesía de Perlongher, escribe Piña “provoca una experiencia de la lengua que abisma al lector:

las palabras se transforman en materia y se entrelazan con los cuerpos marcados por la marginalidad social, política, cultural, geográfica” (10).

En efecto, la aserción de Piña es acertada, pero la obra de Perlongher no se limita a sorprender al autor con la experiencia del lenguaje, sino también, y vigorosamente, por su libertad expresiva, producto del tiempo moderno en el cual vivimos. Lo que para Piña es una experiencia de la lengua que desequilibra al lector, para el crítico Javier Adúriz es la puesta en escena de la vida del poeta argentino:

Hay mucho de espectáculo en lo que concierne a Néstor Perlongher, algo así como la encarnación de una escena extraordinaria en el doble sentido ominoso de la palabra; una energía performativa donde decir es hacer y hacer es decir, que pone finamente incómodos a todos los asistentes de la pieza, los que arrellanados en sus butacas de pana celebran o impugnan, al fin y al cabo desde afuera, las variables de ese acontecer, y cuyo núcleo se desliza en los límites imprecisos de la tragedia y a la comedia. Un escorzo semejante al grotesco discepoliano, aunque desde otra perspectiva, donde el punto de fragua es un confín brumoso entre la risa congelada y la dinámica de una lágrima, formateando en variaciones ilusorias de un “movimiento continuo”. (8)

Adúriz califica la poética del escritor argentino como teatral, puesto que pone en escena el sufrimiento, el amor y las lagrimas de su agri dulce condición por no poder vivir en su patria en armonía con su entorno.

Lo performativo sobresale en los costumbres de los travesti en el poema

“Devenir Marta”:

A lacios oropeles enyedrada
 la toga que flaneando las ligas, las ampula
 para que flote en el deambuleo la ceniza, impregnando
 de lanas la atmosfera cerrada y fría del boudoir.
 los valles microscópicos del tul
 sofócase las riendas del calambre, irguiendo
 levemente el pezcuello que tornado
 mujer se echa al diván. (*Hule* 139)

El lenguaje descriptivo de “oropeles” “ligas” “boudoir” y “tul” es trasgresor y logra abrir un espacio para los marginados, los homosexuales y los amores clandestinos prohibidos por la dictadura argentina. La repetición, el juego de palabras y un vocabulario lascivo y cargado sexualmente permiten visualizar el bajo mundo. El entretejido de estas imágenes dejan ver en ellas un sentido intranquilo, porque el sentido está precisamente en su caos de imágenes, nacido de una fantasía excitada, la misma que alcanza lo superdimensional, indefinible para la inteligencia pero perceptible para los sentidos. El candor del vestuario, la presencia de los colores, y la fuerza de los olores del cuerpo escapan de la página gracias a la imaginación del lector.

Perlongher traza su poesía por el camino de la inversión, pasa del extremo femenino al masculino y viceversa para hablar, en un lenguaje de transparencia plena, del homoerotismo. Hay un interés por disfrazar, confundir la identidad sexual, su

desmontaje de patrones binarios dentro de una poesía donde predomina el tono paródico y el artificio como figuras retóricas y poéticas en una recurrencia reforzada. Perlongher usa una técnica transgresora en este poema, y puebla sus poemas utilizando la ambigüedad y la transgresión homoerótica.

Virginia Talley, en su artículo “Expanding the neo-baroque: Severo Sarduy’s unique contribution to the debate”, reconoce que los elementos más importantes del Neobarroco son lo experimental, la parodia, la intertextualidad y lo híbrido pero que nunca se consideró el género como aportación importante del barroco y sostiene que, “La contribución de Sarduy fue la inclusión de género. Mantiene que el Neobarroco moderno es una transgresión estilística que se enfoca en el género y los aspectos culturales”. (179-180)

Según la crítica, Sarduy sostiene que la hibridad es una forma de transgresión en el Neobarroco, así como el travesti reta las expectativas convencionales de género. Los travesti son transgresivos porque desestabilizan las categorías de masculino y femenino.

Según Talley, el Neobarroco permite a los estudiosos nuevas maneras de cuestionar las categorías esenciales de identidad para exponer nuevas visiones. Así es como la poética neobarroca de Perlongher va hacia los barrios bajos y encuentra una belleza sorprendente que conecta la sexualidad con la resistencia a la presión política opresora de los no heterosexuales. La tarea de este escritor fue difícil al dedicarse a defender los derechos de las prostitutas en las calles, lo cual no es una prioridad para los dirigentes gubernamentales. Si se es un activista homosexual no se puede esperar recurso legal, por el contrario, se es un blanco fácil de atacar y destrozar. El autor sabía

sobrevivir en un mundo no heterosexual. Él luchó activamente y abiertamente en Brasil por los derechos de los homosexuales y transgenerados, transexuales e intersexuales. Perlongher entendió de la violencia y del desequilibrio de poder en los asuntos de pornografía y trato de blancas.

Perlongher presenta una poética “*queer*”, es decir, alejada de cualquier tipo de binarismo (de allí su rechazo a la normatividad gay, puesta de manifiesto numerosas veces en sus ensayos y entrevistas), opuesta a cualquier fijación que la saque del flujo de la duración. Su poesía es delirante, performativa y evasiva del significado que envuelve a los signos. La estructura no lineal incrementa la dificultad porque aunque no siempre se entienda el significado de cada palabra, en conjunto provoca una diseminación de sentidos. Su práctica es la de escoger palabras para deliberadamente darle significados plurivalentes, que reviven otras palabras en español y portugués.

Perlongher registra los desplazamientos de los sentimientos del hombre no heterosexual: por momentos el yo poético se encuentra feliz de su condición, de su libertad y de sus ansias de amar. Luego cae, desmaya y se siente como una reina que ha perdido su trono. En arrebatos de desorden bipolares la voz poética se desenvuelve en periodos de excitabilidad o manía alternando con periodos de depresión. Los cambios abruptos entre la manía y la depresión son fases que el yo poético canjea a menudo. Estos cambios se reflejan en los poemas que varían de dicha total por ser homosexual, a terribles desencantos y encuentros frustrados. Tal cual es el tema del poema “Como Reina Que Acaba” del poemario *Austria-Hungría* donde “yacen los restos de un

ejército” lleno de imágenes de una experiencia envilecida de olores lastimosos, paisajes nefastos, y colores deplorables y ambiente ambiguo.

Perlongher refuta la monarquía y el yugo que ésta representa para el mundo moderno donde se busca la democratización de los países actuales. Inviertiendo los papeles del travesti, el poeta relaciona su vida con los de la tropilla:

Como reina que vaga por los prados donde yacen los
restos de un ejército y se unta las costuras de su armiño
raído con la sangre o el belfo o con la mezcla de caballos y
bardos que parió su aterida monarquía así hiede el
esperma, ya rancio, ya amarillo, que abrigó su blondito
detonar o esparcirse -cómo reina que abdica-
y prendió sus pezones como faros de un vendaval confuso,
interminable, como sargazos donde se ciñen las marismas.
(133)

La poesía de Perlongher textual y discursivamente rompe los límites arraigados en la identidad sexual. A veces transgresora, a menudo paródica y en ocasiones performativa, la poesía del poeta argentino subvierte los papeles del homosexual para darle un voz. El artificio lingüístico es un antifaz, para disimular lo que normalmente se distingue en términos binarios como masculinos o femeninos. El erotismo es parte integral de la obra de Perlongher. La seducción es diálogo, negociación y juego, todo en uno. Cada aspecto explica sobre todo un juego. El insaciable deseo de poseer cuerpos, de

practicar el sexo en orgías y de luchar por la libre expresión de su preferencia sexual logra hostigar las críticas de la sociedad que lo acusó de disoluto (99).

La filosofía del deseo, según Perlongher, es despojarse de sentimientos. Por lo tanto, ese inalcanzable deseo lo incita en gran parte a afirmar que, “Sucedo que el deseo tiende a instaurar un campo de inmanencia, de pura intensidad..” (*Alambres*, 63).

Néstor Perlongher ya que es un poeta perseguido por el gobierno autoritario por su abierto activismo de los derechos de homosexuales y marginados, tal como se puede comprobar en el libro confesional, *Un barroco de trinchera: cartas a Baigorria, 1978-1986* (2006), donde plasmó sus confidencias en cartas a su amigo, al vagar por São Paulo y escapar de las injurias recibidas en Argentina en su afán por seguir su estilo de vida. Las cartas demuestran lo difícil que fue para Perlongher vivir, y logran que se entiendan las razones que lo llevaron a rebelarse contra el gobierno.

La denuncia hacia la represión gubernamental la encabeza el hecho histórico que conmovió a toda Hispanoamérica y Argentina: la tragedia de Camila O’Gorman. El poema de “Para Camila O’ Gorman” (77) en el poemario *Alambres* es una denuncia hacia el crimen cometido en el siglo XIX contra una mujer joven que enfrentó una ejecución por violar las leyes convencionales y desafiar a la religión católica. Puesto que Camila se enamoró y vivió con un cura, Perlongher la juzga víctima y rea de la iglesia:

Con su sencillo traje de muselina blanca tijereteado por las
balas,
rea

La caperuza que se desliza sobre el hombro desnudo (bajo
el pelo

empapado de cerezas)

Con una anilla de lombriz de tierra que huye

Así ella se levanta

...

Como rata que jala del incienso nieve que se disipa

Que tras roer la anilla de vaselina blanca se disipa

...

De lombriz cuya anilla roen las nevadas ratas de los altares

...

Por los jirones de ese vestido pegajoso, por las burbujas de

ese encaje

Se trepa a las anillas de una lombriz de tierra que

presurosa roe

los terrones

Que se deja engarzar por esa baba. (77)

Las ratas y la cera de la veladora y las lombrices marcan la inmundicia con la cual se asocia la suciedad del hombre y del gobierno que escudándose en la religión, asesinó a una mujer joven y embarazada. La voz poética reclama justicia a un país que lo ha dejado sin historia y sin su lenguaje. Sin duda, la actitud del poema hacia la historia y

el lenguaje, de su expresión y de sus versos, se encuentran también el poema “Corto pero ligero”:

Una historia de sables, de pistolas
 De trincheras con flores de sapo y de zarza parrilla
 Como hecha a dedo, a pecho
 Echada en el camino de Tarija
 Por un gendarme ríspido, montés
 Trasiego, belicosa?
 Belfo y flande
 Congoja
 Si tuviera que ver este lenguaje
 con el terror de esos paisanos
 que al ver al General piensan en Hoffman
 Si su respiración no moviera las borlas de la cama de Rosas

de Esmeralda. (70)

Como se ha visto en el poema arriba analizado, Perlongher manifiesta que el idioma de los ciudadanos argentinos muestra el miedo que le tienen los civiles al gobierno. La voz poética denuncia una realidad que subsiste en que la larga historia de la lengua no se ha considerado debidamente por tanta gente despatriada. El deseo imposible de liberación convierte a los seres humanos que han sido desplazados en unos desdichados.

En ese mismo poema luego forja una imagen del general que empapa y paladea la hinchazón del idioma español:

Un general moviendo espadas en la sombra

Cacha y espuela, blonda y nácar

Coro de férulas:

Un general que agita los pendorchos

y se entrega al de enfrente, saltando los tapiales

es más mujer que hombre, es más mujer para ser hombre,

hombre de más para mujer: un general,

un artesano de la muerte

Chupa, lame esta hinchazón del español. (71)

En *Austria-Hungría* hay escenas de guerra, llegada de soldados y despliegue de angustia en un ambiente donde no hay virtud, sino abundante soledad y demasiada inercia. El erotismo y el sexo suelen llenar los momentos de aburrimiento como muestra el poema “Érase un animal” en *Austria-Hungría*:

Érase un animal huyente y fósil, pero sus felonías

delataban el mismo sentido de pétalos

en cuyas encías hedía, apelotonada, la angustia

ensartada, cual un invasor joven

-en sus destellos latía insumiso un perdido pavor

Cuántos adverbios y adjetivos atrapa su estela,

La envolvente

Mala vida la suya
 Mal sosiego su terquedad
 en una desventurada abertura
 Oh instrumentos de viento donde se agitan los pezones
 aullados, ululados a la luz de un música china
 galpones desfondados donde no halló resuello la virtud
 estambres desprolijos
 Érase y érase: galanes rubios
 arrastraron como estandarte su fulgor
 pisándole los flecos. (28)

También reflexiona acerca de Rivera, el héroe oriental en los tiempos cuando Montevideo fue sitiada por Juan Manuel de Rosas. Hay un derroche de sexualidad explícita donde usa metáforas de animales depredadores, simbolizando al hombre más ruin. Ejemplo de ello se observa en el personaje, Rivera, con el cual la voz poética alude al dictador, de Rosas, nombrándolo el hombre más ruin. El poeta abre con la definición de “pardejón” y sigue haciendo referencias a los animales de cuatro patas mulas y caballos:

RIVERA

Pardejón significa el macho toruno que
 suele encontrarse en las crías de mulas, tan
 malo y perverso que muerde y corta el lazo,
 se viene sobre éste y atropella a mordiscos

y patadas; que jamás se domestica, y cuyo
 cuero no sirve, porque los padrillos de las
 crías lo muerden a menudo; que no tiene
 grasa y cuya carne tampoco sirve, porque es
 tan pestífera que ni los indios la comen. . . ;
 y los paisanos llaman pardejón a un hombre
 perverso. (65)

La voz poética ha definido al pardejón, el peor animal de todos, un hombre perverso que ni los nativos del lugar quieren. Ese mismo vocablo se usa en el poema y la voz poética en primera persona dialoga con él. Lo enfrente y le preguntan si ganaba la batalla o si se la pasaba viendo lo que bordaban las jóvenes uruguayas a quienes consideraban de clase inferior:

Saldías, *Historia de la Confederación Argentina*

En las carpetas donde el té se vuelca, en esos bacarats
 Vencías pardejón? O dabas coces en los establos de la República,
 -reducida a unas pocas calles céntricas- ¿qué más?
 coces a los manteles? aquellos que las chicas uruguayas se empecinaban
 en bordar?
 O era la tarde del gobierno con lentos trotes por la plaza
 con el cerro copado por los bárbaros pasos de aya en la oscuridad
 Héroe del Yaguarón Mi muy querida esposa Bernardina:
 En qué cogollos encopetados andarás, mi ama, mi vecina

Te entregarías a él, mi Bernardina? O a los muchachos de la
 Comisión Argentina, que miran con azoro cuando te beso?
 Hemos tenido con las unitarias relaciones muy intimas
 Y si no los conociera tan de cerca, qué me uniría a ellos a mí,
 un gaucho bruto si fuera manso y no me diera de corcovos en los rodeos.
 Estamos sitiados, Bernadotte, ¿Adónde iremos después de esta película
 tan triste? (65)

La voz poética se formula la pregunta, “Adónde iremos después de esta película tan triste”?, lo que muestra la incertidumbre que vive el sujeto poético. Únicamente comenta la soledad y el paisaje vacío y el caos que espera a los soldados en su vida nómada que no logran ni encontrar una geografía aceptable ni por fin llegar a un lugar donde ya no tengan que seguir atravesando el mundo donde logren descansar.

Néstor Perlongher escribió poesía que estremece por la manera de sorprender y por la forma directa e imprevista de desnudar sus sentimientos. Cada frase, cada oración produce un efecto de acumulación sobre la siguiente frase. La poesía de Perlongher reivindica la posición de los subalternos y marginados e incomprendidos por su preferencia sexual.

Conclusiones

La obra del argentino Néstor Perlongher (1948-1991) presenta los nueve puntos del Neobarroco explicados por Calabrese. El ritmo variado de sus versos rompe los límites tradicionales de la poesía. La repetición de temas y un lenguaje desbordante en aliteraciones e hipérboles es considerable. La obra del Perlongher contiene nudos y laberintos que transportan a un mundo barroco y difícil que se logra comprender mediante la repetición de la lectura. Su poesía es el desorden y el caos mismo que perturban el sistema de valores de la lírica tradicional porque traza su poesía por el camino de la inversión. El poeta argentino rompe con todos los límites delineados por la sociedad por sus excesos y transgresión sexual.

Perlongher detalla en su poesía la vida de los travestis y los describe en fragmentos que plasman el erotismo y el sufrimiento de sus personajes. El poeta muestra la inestabilidad de hoy y los cambios sufridos por la sociedad. La complejidad del universo conduce a la disipación del sistema creando otro. Al final el escritor argentino refleja la distorsión del mundo de hoy mostrando la perversidad del sistema. La actitud final de Néstor Perlongher es que la sociedad debe rectificar muchas prácticas y tradiciones sino nunca progresará y se mantendrá retrograda.

La poesía de Perlongher cuestiona de manera textual y discursiva los límites arraigados de la identidad sexual. El artificio lingüístico es un antifaz, para disimular lo que normalmente se distingue en términos binarios como masculinos o femeninos. El erotismo y el Neobarroco son nociones fundamentales en la poesía de Perlongher ya que

el propósito de su poesía es reivindicar la posición de los marginados incomprendidos y tachados de pervertidos por su preferencia sexual.

El erotismo le sirve como armamento para emitir la penuria de los marginados, y para romper el silencio. Además, el erotismo afianza su propuesta de establecer comunidades alternativas de deseo. Emite imágenes inquietantes de los homosexuales celebrando por todos lados fellatio en la lluvia, entre ojos pintados de sombras de grises matices como los colores metálicos reflejados en las películas afrancesadas y habla de lubricantes, de empujar cabezas sin filo, grasa, babas, dureza, gargantas y petrolees, ostras y curvas, y encima de la mugre y la carne, el destello u la autenticidad de lamé de oro. Perlongher internaliza la teoría de trasgresión de Bataille porque su poesía trasgresora invierte los papeles del homosexual.

La poesía de Perlongher denuncia las infamias en un espacio donde el sentimiento y la inteligencia destruyen un mundo injusto. La obra de Perlongher es afectada por el gobierno opresor de Argentina de los años ochenta particularmente por motivo de su abierta defensa de la homosexualidad.

En síntesis, la poesía de Néstor Perlongher es delirante como una performance elusiva. La frase postrera se conecta con la frase antecesora, la cual cambia de significado cuando se lee por separado. El marco se golpea y se aísla, dando otro significando cuando se conecta con la siguiente frase u otra vez en el contexto del poema entero, como el destello o parpadeo de una impresión, pliegue, o capas para crear una atmósfera general a manera de que sin usar la palabra “mamar”, su significado se comprende por la contingencia de la metonimia que se lee. Todo el contorno es brillo y

reflejo de luces destelladas en el esplendor del objeto, y el brillo en los ojos de la emoción que siente el objeto. Todo es pegajoso.

Se piensa en el destello causado por un movimiento brusco en bares del bajo mundo, callejones oscuros y antros de “strip tease” celebrando por todos lados fellatios en la lluvia entre ojos pintados de grises matices y sombras de matices como los colores metálicos reflejados en las películas afrancesadas. La red evasiva del significado envuelve los signos. La estructura no lineal incrementa la dificultad porque, aunque se entienda el significado de cada palabra, en conjunto no se le entiende pero el sentimiento que nos provoca es genuinamente conmovedor. Perlongher es un escritor netamente Neobarroco porque él elogia la estética neobarroca y escribe proyectando contundentemente todas las características delineadas por Calabrese.

Aunque él no vivió para escribir más poesía que reflejara un cambio, todo indica que el derroche verbal jamás hubiera cambiado. Su estilo escurridizo es parecido al de Eduardo Espina. Ambos intentan asombrar al lector con su lenguaje hermético y cerrado, pero Perlongher añade lo performativo en su obra. El exceso de descripción sexual de homosexuales, travestis y denuncias de la discriminación de los marginados caracteriza su poesía. El escritor argentino rompe el silencio de los marginados con reflexiones que avalan y legitimizan a los desplazados. Su poesía es un catálogo de denuncias hacia la sociedad hegemónica.

Néstor Perlongher mantuvo el proceso intelectual de abandonar el “yo” por sí mismo dirigido por la fuerza de su inteligencia. Desordenó todos los sentidos creándose un alma desnaturalizada, que le permita a conciencia la mutilación. De esta manera se le

facilita conocer lo desconocido. De esta manera en su poesía se escuchan alaridos de dolor, y todo el sufrimiento.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES

Al principio del siglo XXI concebimos una serie de cambios culturales que afectan la producción y el consumo de la poesía. En este nuevo contexto, el papel de la poesía ha cambiado y ha incorporado la importancia y distribución de los medios masivos de comunicación de poesía. Ahora, en la edad neobarroca, tanto la poesía como la prosa compiten con las imágenes visuales como la pantalla de una computadora, y los múltiples discursos multimedia que producen distintas lecturas y percepciones.

Los expertos y teóricos más destacados en el tema de la posmodernidad divergen en su percepción del posmodernismo. No obstante, en este trabajo se han destacado los aportes de Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, y Linda Hutcheon. Lyotard asegura que la posmodernidad es una condición, tal como lo pone en claro en su libro, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1984). Lyotard encontró en su reporte que ha habido cambios en el conocimiento provocados por la época postindustrial iniciado en 1950 con la inversión de la red cibernética.

Desde otro enfoque, Jameson describe el posmodernismo en su libro *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) entiende el postmodernismo como el como el impulso que anima la cultura actual en todas sus expresiones basado en el sistema económico que proviene del capitalismo avanzado. Este dominio del mercadeo sobre todos los ámbitos de la vida señala el trastorno de la posmodernidad en la lógica cultural del capitalismo tardío.

La crítica canadiense Linda Hutcheon mantiene una tercera posición en su libro, *The Politics of Postmodernism* (1988), y concluye que la posmodernidad es la situación en la cual ahora vivimos e interpreta la ficción posmodernista como una metaficción historiográfica. Por lo tanto, Hutcheon cuestiona la idea de la originalidad.

Pese al razonamiento de los teóricos del posmodernismo más importantes, el filósofo italiano Omar Calabrese afirma en su libro, *L'età neobarroca* (1986), que los teóricos no concuerdan en una definición plausible de posmodernidad porque cada uno, conforme a su juicio, la define según su punto de vista y no abarcan todas las propiedades de nuestra época. Calabrese afirma que el Neobarroco concreta la posmodernidad y se forja en el posmodernismo.

Calabrese desarrolla su teoría del Neobarroco apoyándose en un concepto versátil del devenir histórico. De tal modo, afirma que las distintas esferas de la cultura y el arte fluctúan en un movimiento que oscila permanentemente de lo Clásico a lo Barroco y de lo Barroco a lo Clásico.

Por eso la aproximación de Calabrese resulta especialmente productiva para analizar los géneros literarios, como es el caso de la poesía. El semiólogo italiano estudia los fenómenos culturales, y clasifica las categorías, para lo cual delinea un criterio del análisis para determinar el "gusto" Neobarroco. Manejando este sistema, Calabrese sitúa los gustos y preferencias de la sociedad en cuanto a la música, la arquitectura, el cine, la televisión, y desde luego la literatura, concluyendo que no se puede calificar a una obra como buena o mala sólo por pertenecer a gustos distintos. Cada pieza en su categoría

puede compararse y competir, pero no se puede calificar cruzando categorías de distintos gustos.

El estilo Neobarroco de Eduardo Espina es evidente dado que su poesía incluye todas las características identificadas por Calabrese. En poemas extensos se propagan imágenes de todo tipo, proyectándose una sucesión de cronos y topos que el lector no entiende pero a los cuales les atribuye su propio desenlace. La poesía de Eduardo Espina es una de la más representativas del Neobarroco hoy día. Hay en ella una preponderancia de las características enumeradas por Calabrese, esencialmente en los poemarios *Niebla de pianos*, *La caza nupcial*, y *El cutis patrio*, donde prevalecen estas características en toda su dimensión. Encontramos así con abundancia de ritmo y repetición, juegos de lenguaje, aliteraciones paronomasias y ostentación verbal. El poeta uruguayo desafía la coherencia y el sentido normal de las palabras y su poesía desborda el límite de lo racional, desestabilizando al lector con el exceso. Los versos fragmentados nos hacen perder la noción del significado, enfatizando el juego de significantes y obligando al lector a profundizar en la lectura.

El mundo representado por el escritor, hace una metamorfosis completa. El desorden y el caos rigen en gran parte de su poesía, tanto en la forma como en el contenido. El nudo y el laberinto aparecen con características propias que aparte de darle al lector un gran placer en encontrar la salida, ofrece un reto al lector. Su poesía muestra la complejidad para asegurarse que la lectura no sea fácil. Todo en su antología es difícil y compleja incluyendo muchas incidencias de no sé que no se concretizan. Todo esto

finaliza en una total distorsión de la realidad, que termina en la perversión de este mundo donde muchos creen que no hay nada nuevo que añadir o aportar.

El Neobarroco es una de las tendencias más importantes en la poesía moderna que se mantiene vigente debido a la excitación que su lectura produce en el lector. En el caso de Eduardo Espina eso se logra mediante el uso de un lenguaje híper real más allá de la significancia. Estamos ante un arte que reivindica la fealdad y el poder transformador de la palabra. Su lenguaje no hace concesiones a la facilidad del tiempo, sino que indaga en su propio imaginario, sacándonos de una realidad y poniéndonos en otra. En la poesía de Espina hay una constante producción de presencias, que se intensifican. El poeta no tiene control de su poema, y accede a él en tanto todo puede decirse. Es asociativo pues todo puede decirse porque la inmediatez anima la presencia, habla por lo contingente. Ni siquiera la primera lectura es comprensible. Al volver a leer la poesía los lectores descubren múltiples significados, agregándole más sustancia al poema. Al existir una metafísica existe un fenómeno porque la relación de las palabras no tiene una reacción racional.

Espina desorienta al lector al despojar el enigma del tiempo como posibilidad infinita para prefigurar acontecimientos y realidades. Esto tiene relación directa con el afán del poeta por hacer de la temporalidad una solución de estilo sobreviniendo que él ve, concibe y ejercita el poema como cámara atemporalizante, como entidad suspendida de la secuencialidad y sabotado por el espacio y viceversa. Esto es cronos y topos enfrentados, acérrima, incompatiblemente. La ilusión cronológica acepta una lógica alternativa, una sistematicidad caracterizada a fondo por interrupciones.

Reconfiguración y prefiguración fantasmática: ante el espejo de su experiencia, el tiempo se mira irreconocible y carece de continuidad.

Esta es la dificultad que su poesía genera en el lector deviene de este afán de simultaneidad temporal librada de narración y estímulos lineales complacientes de la razón. El hermetismo de Eduardo Espina motiva a encontrar vasos comunicantes con la poesía de Stéphane Mallarmé porque ambos despliegan una imaginación guiada por el intelecto, la destrucción de la realidad tanto lógica y emocional, el uso del dominios incitantes en el lenguaje, la sugestividad en vez de comprensibilidad, el sentido de vivir en una era de fin de la civilización, y por último, un estado equitativo de poesía y reflexión.

Tanto la poesía de Eduardo Espina como la poesía de Baudelaire y de Mallarmé son de alto dominio mental. Esta poesía genera campos de tensión mental en el lector que se pregunta, ¿Cómo lo hizo? Su poesía genera estados mentales que llevan a la poesía al exceso. La música y la poesía ofrecen imágenes más racionales y en esta sociedad mesocrática llegar a lo abstracto es difícil. No se puede parafrasear porque se combina el estímulo intelectual y sensorial. Su dificultad es de tipo circunstancial que requiere buscar palabras en el diccionario, implicaciones sexuales múltiples, dificultades tácticas porque multiplica y prolonga el significado, y dificultades en comprender la intertextualidad de otras obras.

El erotismo es notorio en la poesía de Espina al plasmar el deseo en su lírica. En la mayoría de sus versos existe el deseo de alcanzar lo inalcanzable. El erotismo se muestra por medio del cuerpo. El autor algunas veces llega a describir el deseo en

términos transgresores, pero gran parte del deseo se refleja por medio de alusiones a lugares favorables para el amor, para la comida. Generalmente los versos transcurren en un clima perfecto para el clímax perfecto. Espina irrumpe en el erotismo desde el enfoque de aquel a quien perpetuamente lo estimula el deseo. A veces el vocabulario es ordinario, a veces refinado, pero el conjunto refleja la imagen con la cual el poeta reta la inteligencia del lector. Cabe decir que en la poesía de Espina ya no existe el pecado, pues todo puede decirse y hacerse.

Es interesante que aunque el poeta ha vivido rodeado de norteamericanos anglosajones no se ha asimilado a ellos sino que ha acentuado el exilio. En su aislamiento, el poeta es capaz de percibir la soledad, la nada y de construir su propia realidad. El vacío de la sociedad moderna influye en el poeta, llevándolo a sentir algo tremendo e inconcebible que lo rodea. De la nada parte su impulso al infinito buscando la trascendencia en su poética y forzando al lector a ser partícipe de su escritura. Como la poesía de Mallarmé, el estilo, la técnica, la estructura, el tema, el tono y sobre todo el discurso de cada uno de ellos subraya la importancia del sentimiento y la inteligencia.

Su identidad hispanoamericana es precisamente el impulso de la radicalización que representa la poesía de Eduardo Espina, quien propone la plétora dialógica entre las palabras, enfrentando la hegemonía alienadora de la mirada central y la perspectiva reproducida metafóricamente por la obra misma del poeta, cuyo punto de inflexión sigue siendo el centro auto discursivo que reconoce al silencio como su espacio de imposibilidad. Uno va a un país exótico y le gusta una presencia, un aura le toca y genera algo racional. Lo lleva a una metafísica de la sintaxis que construye un país

lingüístico. El lector entra como turista y hay un credo exótico donde no conoce el lenguaje, no lo entiende pero lo disfruta porque hay ciertos contactos. Se elimina la idea de conclusión de Descartes “pienso, luego existo” que se convierte en “pienso, luego existo infinitamente.”

En definitiva, en el poemario *La caza nupcial* de Eduardo Espina predomina la estética neobarroca aunque aparecen aún características barrocas. *El cutis patrio*, por otro lado, exhibe un estilo completamente Neobarroco, signado por el erotismo.

Por su parte el argentino Néstor Perlongher (1948-1991) presenta todas las características del Neobarroco explicados por Calabrese. El ritmo frenético y rápido corre por la página a veces aprisa y a veces lentamente. Repite los temas del miché, del jopo, y de los travestis. Refleja las experiencias agridulces de este grupo de personas criticadas por la sociedad burguesa. Su poesía es el caos mismo, la perturbación de un sistema de valores que se ve amenazado por tanta incidencia de lo tradicional porque Perlongher traza su poesía por el camino de la inversión. Perlongher cuestiona de manera textual y discursiva los límites arraigados de la identidad sexual. El artificio lingüístico es un antifaz, para “travestir”, disimular lo que normalmente se distingue en términos binarios como masculinos o femeninos. Su poesía representa el mundo del travesti, del miché o taxi boy y del jopo. Su vestimenta y experiencias se representan con imágenes vivificadas que muestran otra realidad alejada de la burguesía. El poeta argentino quien era de clase cuasi burguesa, encontró en la sociedad plebeya una salida a la represión. En ellos encontró solidez y una mano aleatoria que le diera el empuje a su faceta de escritor y poeta.

El erotismo y el Neobarroco son nociones fundamentales en la poesía de Perlongher cuyo propósito es reclamar la posición de los marginados y excluidos por su preferencia sexual. El erotismo le sirve como armamento para enunciar la penuria de los marginados, y romper el silencio en torno a las comunidades alternativas de deseo. Perlongher abre un espacio para los marginados especialmente en defensa de la homosexualidad.

La poesía de Néstor Osvaldo Perlongher es nada menos que un intento por dejar un legado que sirva como bandera de los rebeldes con una causa legítima de darle una voz a los subalternos. Como el poeta vivió la persecución del gobierno argentino hacia los homosexuales su poesía prolifera en enunciados recurrentes de actos sexuales transgresivos, grupos marginados, roqueros, anarquistas, prostitutas, drogadictos, michés brasileños, Daimeros, curanderos, la clase obrera y el lumpenproletariado.

Perlongher utiliza el erotismo de manera que cuestiona la unidad del individuo. Además persiste incesantemente en restaurar la expresión corpórea. Por medio del lenguaje como lo físico de su poesía, el sinsentido y los juegos de sonido el poeta argentino trata de inscribir el cuerpo en la poesía y de tatuar las imágenes en la mente del lector. Por medio de su poesía se puede llegar a entender otra lectura difícil visceral o esotérica que le facilite al lector que haga una lectura abierta o cerrada. Esto le permite al lector conectarse con otras obras y con el resto del mundo. Ejemplo de ello son alusiones a las obras de don Luís de Góngora, José Lezama Lima y Eduardo Espina.

El cuerpo, la sexualidad transgresora y lo soez son centrales en la poesía de Perlongher. El poeta crea una estética plebeya, a la cual intenta elevar por medio de su

poesía. Como parte de su proyecto poético-teórico, Perlongher impuso su propia presencia física como un sujeto marginal en la época de la última dictadura militar, y hasta su muerte en 1992. Así, la poesía de Perlongher se convierte en agente que difunde un proyecto político de la resistencia ante las definiciones sexuales patriarcales. Perlongher despliega múltiples modalidades de expresión y posibilita la autonomía estética de la que habla. Esto es lo que lo impulsó a la búsqueda por una estética libre y una forma autónoma de expresión.

La poesía de Perlongher contiene lo performativo de las prácticas de los travesti y logra abrir un espacio para las voces de la sexualidades no-normativas acalladas por la dictadura argentina. Perlongher utiliza la repetición, el juego de palabras y un vocabulario fuertemente cargado de sexualidad para describir el bajo mundo del sexo en Sao Paulo. El candor del vestuario, la presencia de los colores, y la fuerza de los olores del cuerpo escapan de la página por medio de los ojos e imaginación del lector. El deseo es evidente en toda su poesía y se observa por medio de imágenes y alusiones al cuerpo. Estos factores suscitan múltiples imágenes del deseo homoerótico.

El poeta argentino hace un recorrido de algunas obras de Mallarmé, el conde de Villamediana, Oliverio Girondo, Severo Sarduy, Lezama Lima y otros reconocidos poetas homosexuales, los cuales en sus respectivas obras han tratado el asunto del homoerotismo y la sodomía. En resumen, Perlongher creó un estilo transgresor, abandonando el “yo” para desordenar sistemáticamente los sentidos y forjarse una identidad que le permitiera expresar la cruda realidad que observamos en otras obras de

su época al estilo de Arthur Rimbaud, el poeta francés que perduró en la época de la decadencia francesa.

Resumiendo, los poetas del Cono Sur, Eduardo Espina y Néstor Perlongher son poetas neobarrocos que han forjado y consagrado un estilo que a ha cobrado fuerza y valor en nuestros días. El uso de un lenguaje hermético y de un ritmo frenético y variado es una característica de ambos. Aunque Espina no se compromete políticamente tanto como Perlongher, sí mantiene la mirada hacia los sucesos y memorias del Sur. Ambos poetas trascienden por medio del erotismo, aunque Espina se concentra más en la pasión libre del heterosexual mientras que Perlongher se enfoca en las sensaciones propias de la homosexualidad masculina. Sin embargo uno y otro escriben con inteligencia y sentimiento mientras que el lector se encarga en algunos casos de darle el significado pertinente a ciertos poemas que permiten múltiples interpretaciones. Por lo tanto, Eduardo Espina y Néstor Perlongher son poetas trascendentales para la tendencia y expansión del Neobarroco.

OBRAS CITADAS

- Adúriz, Javier. *Perlongher*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2005. Print.
- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española: época barroca*. Madrid: Gredos, 1987. Print.
- Arriarán, Samuel. "El neobarroco como filosofía latinoamericana: una posmodernidad alternativa." *Intersticios*. 9.20 (2004): 83-90. Print.
- Bataille, Georges. *Death and Sensuality*. Trans. Mary Dalwood. Eds. Lawrence Ferlinghetti and Nancy J. Peters. San Francisco: First City Lights, 1986. Print.
- Bollig, Ben. "Néstor Perlongher and Avant-Garde: Privileged Interlocuters and Inherited Techniques." *Hispanic Review* (Spring 2005): 157-184. Print.
- . *Néstor Perlongher: The Poetic Search for an Argentine Marginal Voice*. Eds. David George and Paul Garner. Cardiff: University of Wales, 2008. Print. Iberian and Latin American Studies.
- . "Tie me Up, Tie me Down: On the Neobarroco, Masochist Suspension and Class Tension in the Work of Néstor Perlongher." *Romance* 22 (July 2004): 165-82. Print.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994. Print.
- Cortarelo y Mori, Emilio. *El Conde de Villamediana estudio biográfico-crítico con varias poesías*. Madrid: Victoriano, 1886. Print.
- De Campos, Haroldo. "Superación de los lenguajes Exclusivos." Coord. e Introd. César Fernández Moreno *América Latina en su literatura*. México: UNESCO, 10a ed.,

Siglo Veintiuno, 1986. 279-300. Print.

Diccionario de la Real Academia Española, vigésima segunda edición en línea

31/3/2010 <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?LEMA=cantinflear>

En-línea.

Dobry, Edgardo. "Poesía argentina actual: Del neobarroco al objetivismo." *Cuadernos hispanoamericanos* 588 (1999): 45-57. Print.

Echavarren, Roberto, Kozler, José, y Sefamí, Jacobo. *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Print.

Eco, Umberto. *Travels in Hyperreality: Essays*. San Diego: Harcourt, 2002. Print.

El liberal:

http://www.elliberal.com.ar/secciones.php?nombre+home&filever&id_noticia=090802DRE En línea.

Epps, Brad. "La ética de la promiscuidad: Reflexiones en torno a Néstor Perlongher." *Revista Iberoamericana* 5.18 (2005): 145-62. Print.

Espina, Eduardo. *La caza nupcial*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1997. Print.

----. *Coto de casa*. Xalapa: Graffiti, 1995. Print.

---. *El cutis patrio*. Buenos Aires: Mansalva, S.A., 2009. Print.

---. *Mínimo de mundo visible*. México: Ed. Filodecaballo, 2003. Print.

---. *Niebla de pianos*. Buenos Aires: Ediciones Ánfora Solar, 1975. Print.

---. *El oro y la liviandad del brillo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1994. Print.

- . "Un zig zag feliz. ¿Para qué escribir poesía?" *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades* 13 (2008): Dirección Web
<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber13/conf2.html>
En línea.
- . *Valores personales*. México: La máquina de escribir, 1982. Print.
- Friedrich, Hugo, *Estructura de la lirica moderna, de Baudelaire hasta nuestros días*.
Trans. Joan Petit. Barcelona: SEIX BARRAL, 1974. Print.
- Góngora y Argote, Luis de. *Soledades*. Ed. Dámaso Alonso. Madrid: Alianza Editorial, 1982. Print.
- Guarnieri, Juan Carlos. *Nuevo vocabulario campesino rioplatense, con las locuciones más usadas en el Uruguay*. Montevideo: DISA, 1957. Print.
- Hamburger, Michael. *The Truth of Poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960's*. New York: Harcourt, Brace & World, 1970. Print.
- Homero, José. "De un retrato abstracto, sordas significaciones." Prólogo a *La caza nupcial*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1997. 9-33. Print.
- Hurtado Pérez, Guillermo. "¿Existe una posmodernidad mexicana?" *Intersticios*. 9.20 (2004): 61-76. Print.
- Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. London: Routledge, 1988. Print.
- . *The Politics of Postmodernism*. London: England: Routledge, 2002. Print.
- Jagose, Annemarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 1997. Print.

- Jameson, Fredric. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 2001. Print.
- Kaup, Monika. "The Future Is Entirely Fabulous": The Baroque Genealogy of Latin America's Modernity." *Modern Language Quarterly* 68 (2007): 221-241. Print.
- Kuhnheim, Jill S. *Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century: Textual Disruptions*. Austin: University of Texas Press, 2004. Print.
- . "La promiscuidad del significado: Néstor Perlongher." *Revista Iberoamericana* 65.187 (1999): 281-92. Print.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Print.
- Luiselli, Alessandra. *El sueño manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Universidad Autónoma de México, 1993. Print.
- Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984. Print.
- Mallarmé, Stéphane. *Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne. Collected Poems and Other Verses*. Trans. E.H. Blackmore, A. M. Blackmore, and Elizabeth McCombie. Oxford: World's Classics, 2009. Print.
- Mallen, Enrique. "Conciencia poética y lenguaje en la obra de Eduardo Espina." *Revista de Estudios Hispánicos* 34 (2000): 165-187. Print.
- Monsiváis, Carlos. "Neobarroco y cultura popular." Editor Bolívar Echeverría. *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México: UNAM, Equilibrista,

(1994): 299-310. Print.

Oropesa, Salvador A. "Obscuritas and the Closet: Queer Neo-baroque in Mexico."

PMLA 124.1 (2009): 172-179. Print.

Ortega, Julio. "Cervantes y Sor Juana: La hipótesis de Barroco." *Hispanic Review* 74.2

(Spring, 2006): 165-180. Print.

Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960. Print.

Perloff, Marjorie. *21st-Century Modernist: the "New" Poetics*. Oxford: Blackwell

Publishers, 2002. Print.

---. *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston:

Northwestern University Press, 1990. Print.

---. *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: University of

Chicago Press, 1991. Print.

Perlongher, Néstor. *Austria-Hungría*. Buenos Aires: Tierra Baldía, 1980. Print.

---. *Un Barroco de trinchera: Cartas a Baigorria: 1978-1986*. Buenos Aires: Mansalva,

2006. Print.

---. *El negocio del deseo: La prostitución masculina en San Pablo*. Buenos Aires:

Paidós, 1999. Print.

---. *Poemas completos 1980-1992*. Ed. Roberto Echavarren, Barcelona: Seix Barral,

1997. Print.

---. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Ed. Biblos, 1997. Print.

Piña, Cristina, and Clelia Moure. *Poéticas de lo incesante: sujeto, materialidad y*

escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher. Buenos Aires: Botella al Mar,

2005. Print.

Pino, Mirian. “*El cutis patrio* de Eduardo Espina: Poética neobarroca y fábula de identidad nacional.”: Tópicos del Seminario [en línea] 2009, [citado 2010-02-02]. Internet.

---. “Enigma de (Poe)sía: “El burro” de Roberto Bolaño y “Gas de los matrimonios” de Eduardo Espina.” 19 *LyL*, Santiago de Chile: Universidad Católica Silva Henríquez [citado 2010-02-02]. (2008) Internet.

Rodríguez Padrón, Jorge. *Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984. Print.

Rosales, Luis. *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*. Madrid: Editorial Gredos, 1969. Print.

Santiváñez, Roger. “La poesía neobarroca en *La caza nupcial*.” *Hemisferios*, Lima, lunes 6 XII (2004) <http://www.elperuano.com.pe/identidades/74/pdf/1213.pdf> Internet.

Sarduy Severo. “El barroco y el neobarroco.” *América latina en su literatura*. 5ª ed. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1978. 167-84. Print.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990. Print.

Tarsis, Juan de, Segundo Conde de Villamediana. *Poesía impresa completa*. Editor. J.F. Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra, 1990. Print.

Talley, Virginia. “Expanding the Neo-baroque: Severo Sarduy’s Unique Contribution to the Debate.” In *Crossing Over: Redefining the Scope of Border Studies*. Eds.

- Antonio Medina-Rivera and Diana Orendi. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 2007. 179-190. Print.
- Torres, Daniel. "Escritura de la perversión de Néstor Perlongher." *Cincinnati Romance Review* 20 (2001) 7-15. Print.
- . *Verbo y carne en tres poetas de la lírica homoerótica en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2005. Print.
- . Vallejo, César. *Trilce*. Madrid: Cátedra, 1998. Print.
- Verdesio, Gustavo. "Valores personales y *La caza nupcial*: Dos Textos ilegibles." *Cincinnati Romance Review* 14 (1995): 116-23. Print.
- Wolfflin, Heinrich. *Renacimiento y barroco*. Madrid: Comunicación, 1977. Print.
- Zapata, Miguel Ángel. "Eduardo Espina: Buscando a Dios en el lenguaje: Una escritura llamada barrococó." *Inti: Revista de literatura hispánica* 26-27 (1987): 115-131. Print.
- . "Néstor Perlongher, la parodia diluyente." (Entrevista). En *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 26-27 (1987-1988): 285-297. Print.
- . "Poesía hispanoamericana fin de siglo: Eduardo Espina y el barrococó." *Revista Iberoamericana* 59.164-165 (1993): 721-28. Print.

VITA

Name: Rosalinda Aregullín-Valdez

Address: Department of Hispanic Studies, 223 Academic Building, Texas
A&M University, College Station, TX 77843-4238.

Email Address: aregullin@tamu.edu.

Education: B.S., Political Science, Texas A&M University, 1979
M.A., Modern Languages, Texas A&M University, 1990
Ph. D., Hispanic Studies, Texas A&M University, 2010

Research Interests: Neo-baroque poetry and narrative of the Southern Cone and Latin America in general, Hispanic culture, Women studies and Mexican corridos.